Biogr.
1015
t

Biogr. 1015 t

~~Rumohr~~

K. F.

~~von~~

Schulz

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

<36619461830013
<36619461830013
Bayer. Staatsbibliothek

Karl Friedrich von Rumohr,

sein Leben und seine Schriften.

Von

Heinrich Wilhelm Schulz.

Nebst einem Nachwort über die physische Constitution und Schädelbildung sowie über die letzte Krankheit Rumohr's

von

C. G. Carus.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1844.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bei der täglich sich steigernden Theilnahme an den Kunstdenkmälern des Mittelalters scheint es an der Zeit, das Leben und die Schriften eines Mannes näher zu besprechen, der, durch Geburt und Erziehung wissenschaftlichen Bestrebungen fremd, vom lebendigen Wohlgefallen an den Kunstwerken aller Zeiten zu ihrem tiefern Studium übergehend, zuerst geistreiche und praktische Kennerschaft mit gründlicher Forschung urkundlicher Quellen der italienischen Kunstgeschichte verband, neben der Kunst die mannichfaltigsten Staats- und Lebensverhältnisse mit scharfem Beobachtungsgeiste durchdrang, und sich aus den Anschauungen der Kunst und des Lebens eine in unsern Tagen seltene Behaglichkeit und Lebenskunst zu erzeugen wußte.

Durch die Gunst der Verhältnisse und die Vorzüge des Geistes in mannichfaltige Beziehungen zu den bedeutendsten Männern seiner Zeit gebracht, beschäftigte Hrn. von Rumohr öfters der Gedanke, Erinnerungen aus seinem Leben niederzuschreiben, und als ich ihn nach einer Trennung von zwölf Jahren, während welcher Zeit die früher flüchtige Bekanntschaft durch wissenschaftlichen Briefwechsel befestigt wurde, von körperlichen Leiden gebeugt in Dresden wiedersah, wünschte er mir einzelne Züge für eine spätere Bearbeitung seiner Lebensgeschichte dictiren zu können; aber seinen Vorsatz vereitelte bald das Hinschwinden der Geisteskräfte, dem rasch der Tod nachfolgte.

Zwei Aufsätze sind nach Rumohr's Tode über sein Leben und Wirken in öffentlichen Blättern erschienen

und von mir benutzt worden. Der erste im „Altonaer Merkur" (1843, Nr. 196) scheint von einer Rumohr sehr nahestehenden Person herzurühren und liefert manche treffende Züge zu seiner Charakteristik, ohne auf Rumohr's literarisches Wirken näher einzugehen. Dieses Letztere ist auch in dem zweiten in der „Allgemeinen Zeitung" (1843, Nr. 308—310) enthaltenen Aufsatz nur durch eine mangelhafte Aufzählung der Schriften angedeutet. Die hier mitgetheilten Thatsachen aus Rumohr's früherm Leben sind theils aus dem dritten Band des „Conversations-Lexikon der neuesten Zeit und Literatur", theils aus Rumohr's „Drei Reisen nach Italien" entlehnt; aber über Rumohr's letzte Lebensjahre und insbesondere seinen Aufenthalt in Lübeck scheint der Verf. durch nähere Beziehung zu dem Verstorbenen genauere Kunde zu besitzen.

Obwol ich hoffen und wünschen muß, daß Andere aus dem reichen literarischen Nachlasse eine genauere Entwickelung des eigenthümlichen Bildungsganges, ein reicheres Gemälde der interessanten und bewegten Lebensverhältnisse und eine vollständigere Würdigung seiner Verdienste aufstellen mögen, so wollte ich doch durch die folgende Skizze dem Wunsche des Verstorbenen und der Anfoderung der Zeit entsprechen.

Karl Friedrich Ludwig Felix von Rumohr gehörte einem Geschlechte an, welches, schon in den Urkunden des 13. und 14. Jahrhunderts abwechselnd Rumor, Rugmore, Rugmare (d. i. rauhes Moor oder Moos) benannt, seit alten Zeiten in den Herzogthümern Holstein und Schleswig mit Gütern angesessen war. Der Familienname ist zugleich die Benennung einer früher während 300 Jahren vom Kloster Bordisholm, jetzt aber vom König von Dänemark besessenen Ortschaft an der Grenze der größern holsteinischen Haiden.

Er war der jüngere Sohn des Landraths Henning von Rumohr auf Trenthorst (das Stammgut der Fa-

milie), aus dessen zweiter Ehe mit dem Fräulein Wilhelmine Karoline von Fersen, Tochter des im Siebenjährigen Kriege ehrenvoll gebliebenen hanoverschen Obersten Freiherrn von Fersen.

Der Vater war nach der Schilderung des Sohns und Anderer ein Mann von gesundem, praktisch durchgebildetem Verstand und kräftigem leidenschaftlichen Charakter, die Mutter soll dagegen die liebenswürdigsten Eigenschaften des Geistes und Herzens mit ausnehmender Schönheit vereinigt haben.

Karl Friedrich wurde am 6. Jan. 1785 auf dem von seinen Ältern angekauften Gute Reinhardsgrimma am Fuße des sächsisch-böhmischen Gebirgs in der Nähe derselben Stadt Dresden geboren, wo er jetzt nach vielfachem Wechsel seines Wohnorts am 25. Juli des verflossenen Jahrs die Ruhestätte fand. Bald nach seiner Geburt wendeten sich jedoch die Ältern nach ihrem frühern Aufenthaltsorte Lübeck zurück, um von hieraus ihre sämmtlich in der Umgegend gelegenen Güter zu verwalten.

Obwol das älterliche Haus der feinen in ihm herrschenden Sitte wegen rühmlichst bekannt war, so stimmte doch die Erziehung des talentvollen Knaben nach Rumohr's eigener Erzählung mit der überein, welche damals die meisten Familien des deutschen Landadels ihren Kindern zu geben pflegten. Der frühern ritterlichen Erziehung war der physische Nerv und die poetische Weihe entschwunden, und während sich die höhern Stände der romanischen Völker der Spitzen der Literatur zu bemächtigen suchten, hatten französische Bildung und Hofsitte ähnliche Bestrebungen in Deutschland gelähmt. Der Stand der Gelehrten war dagegen bei wissenschaftlicher Tüchtigkeit der freien Weltbildung fremd geblieben und die schüchternsten und ärmlichsten von ihnen, die Candidaten der Theologie, denen man in der Regel die Erziehung der adeligen Jugend anvertraute, fanden sich, wenn erst die Jugendpoesie der Universitätszeit verraucht

war, mit ihrem respectvollen ungelenkigen Wesen bald im Nachtheil gegen die Gewandtheit und das freie Selbstbewußtsein der Zöglinge. So war auch der geistvolle Rumohr bei dem mechanischen Unterricht, den ihm seine Hauslehrer ertheilten, fortwährend zerstreut, und der schlechteste von diesen, der, vom Sektengeiste der Illuminaten angesteckt, durch absichtliche Vernachlässigung seines Zöglings zur geistigen Ertödtung der adeligen Jugend mitwirken wollte, ließ ihn ein halbes Jahr lang dasselbe Capitel im Cornelius Nepos lesen. Von den Lehrern oft stundenlang in der größtentheils aus französischen Büchern zusammengesetzten Bibliothek des Vaters eingeschlossen, gewöhnte sich der wißbegierige Knabe früh an Selbstudium. Noch nicht achtjährig soll er sich, im Lesen eines Buchs vertieft, von dem väterlichen Gute Bliestorf bis in die Nähe des zwei Meilen davon gelegenen Lübeck verirrt haben, zur großen Bekümmerniß der besorgten Mutter. Ebenso wird erzählt, daß er, im dreizehnten Lebensjahre zur Reise gerüstet, einer seiner Schwestern begegnete und von ihr befragt, erklärte: daß er unbefriedigt von dem ertheilten Unterricht das väterliche Haus zu verlassen gesonnen sei. Dies bewog die Ältern, den aufstrebenden Knaben dem Abte Wehland in Holzminden im Braunschweigischen zur weitern Fortbildung zu übergeben. Auch von dieser Schule wußte Rumohr wenig Rühmliches zu erzählen, aber in der reizenden Umgebung des Städtchens gewöhnte er sich früh, das Malerische in den Naturbildungen aufzusuchen, für deren mannichfaltige Erscheinungen er später eine so seltene Schärfe des Blicks besaß. Ebenso war die ihm im funfzehnten Jahre gebotene Ansicht der Gemäldesammlung des Grafen von Brombeck zu Söder für seine spätere Lebensrichtung entscheidend. Wenn wir Rumohr selbst hören, so leitete ihn schon damals das unbefangene lebendige Gefühl für das Vortreffliche nicht minder glücklich als später sein durch reiche An-

schauungen gebildetes Urtheil. Er sagt in den „Drei Reisen nach Italien" (S. 6):

Mit Lust erinnere ich mich der Unabhängigkeit des Gefühls und Urtheils, mit welcher ich, 15 Jahre alt, in Söder zum ersten Male eine größere Zahl guter und vortrefflicher Gemälde durchsah. Ohne Zögern entschied ich mich für die kostbaren Ruisdaels dieser Sammlung, studirte ich eifrig den kleinen Correggio, eine Madonna, verwarf etwas höhnisch den sogenannten Rafael und bezweifelte den Claude Lorrain. Zwar kannte ich diese Meister historisch ganz und gar nicht; doch hatte ich von ihrem Werthe mir eine gewisse, freilich nur unbestimmte Vorstellung gebildet und entnahm schon aus dem Correggio, daß jener Rafael ein ungleich neueres Bild sein müsse.

Wenig später sah Rumohr die damals sehr geschmackvoll aufgestellte Gemäldesammlung zu Salzdahlum und das berühmte Mantuanische Gefäß im Museum zu Braunschweig, das, obwol nicht den besten Zeiten des griechischen Alterthums angehörig, doch Rumohr durch die den meisten antiken Kunstwerken eigenthümliche, sichere und gleichmäßige Behandlung des Materials imponirte.

Später bezog Rumohr die Universität Göttingen, zwar mit keiner gediegenen classischen Vorbildung ausgestattet, aber vom lebendigen Drange erfüllt, seine vielen noch unklaren Anregungen und Bestrebungen zu größern Anschauungen zu erweitern und zu bestimmten Begriffen durchzubilden.

Hier nahm Rumohr bei dem alten Domenico Fiorillo Unterricht im Zeichnen und entwickelte bald sein glückliches Talent, dem er später, besonders im Zeichnen von Landschaften und Köpfen, eine eigenthümliche Ausbildung zu geben wußte. Fiorillo zehrte als Zeichenlehrer und Professor in eine kleine Universitätsstadt gebannt an den Erinnerungen seiner Jugend, wo er abwechselnd in Rom und Bologna lebend als Schüler und Anhänger des talentvollen Battoni gegen die eklektische Strenge des diesem in der Theorie überlegenen Rafael Mengs Partei nahm. Als Künstler mittelmäßig und in der Auffassung historischer Aufgaben schlüpfrig ohne

Energie der Sinnlichkeit, wußte er doch durch seine anschauliche Lebendigkeit im Erzählen und seine umfassenden Kenntnisse, die er sich als tüchtiger und emsiger kunsthistorischer Compilator erworben, Rumohr's Sehnsucht nach Italien und seine Liebe zum Studium der Kunstgeschichte vielfach anzuregen. Gleichzeitig verschaffte Rumohr die reiche Kupferstichsammlung, welche Riepenhausen der Vater besaß, Gelegenheit, sich eine genauere Kenntniß dieses wichtigen Theils der neuen Kunstgeschichte zu erwerben, und blattweis sammelnd legte er die erste Grundlage zu seinem spätern Reichthum an Handzeichnungen, Kupferstichen und Radirungen.

Die Sehnsucht nach reichern Kunstanschauungen trieb Rumohr zunächst von Göttingen nach Kassel, wo damals noch jene nicht eben zahlreiche, aber durch vorzügliche Meisterwerke hochberühmte Sammlung vereinigt war, deren bester Theil durch die spätern Kriegsereignisse zuerst nach Paris und später nach Petersburg gelangte.

Die herrliche, später fast verschollene Carità des Lionardo, die kurz vorher Goethe zur lebhaftesten Bewunderung hinriß, trat ihm hier mit höherer Weihe entgegen, und gewiß ist Verrochio's von alterthümlicher Einfachheit zu idealischer Schönheit und seelenvoller Feinheit der Bestimmung fortschreitender Schüler mit dem unnachahmlichen Liebreiz, der seine seltenen Bilder durchdringt, vorzugsweise geeignet, jugendliche Gemüther für das Vortreffliche der italienischen Malerei zu gewinnen. Ebenso bezauberten ihn die Anmuth und Grazie, welche Claude über die reiche Welt seiner lichtdurchglühten Landschaften verbreitete, und Paul Potter's ergreifende Wahrheit und sinnvolle Auffassung des Thierlebens. Fremder blieb ihm dagegen das Wesen des Rembrandt, dessen praktische Tüchtigkeit in Technik und Auffassung zu würdigen ebenso der männlichen Reife anheimfällt wie das Verständniß der derben schöpferischen Thatkraft des Volks und Zeitalters, dem er angehört.

Diese Eindrücke überbot aber bald das mit genialer Leichtigkeit hingezauberte geistreichste Werk der neuern Malerei, die Madonna di San-Sisto von Rafael in Dresden, wo Rumohr von den Kunstschätzen gefesselt später sechs Monate verweilte. Gern hätte er in jener Zeit die ganze übrige Galerie für das eine Bild hingegeben, zu dem er oft später mit mehr Kenntniß und feinerm Combinationsgeist, nie aber mit gleicher Frische und Poesie der Anschauung zurückkehrte. Für Correggio's Schwelgerei mit sinnlicher Lieblichkeit gewann er erst dann den richtigen Standpunkt, als er die Gesammtheit der Werke dieser spätgriechischen Natur und ihren Platz in dem Entwickelungsgange der Kunstgeschichte überschauen konnte. Aber Rumohr's gesunder Sinn bewährte sich auch in Dresden durch die frühe Bewunderung und Anerkennung des reichen Veronesers Paolo, der sich außer Venedig nirgend mit dem epischen Reichthum seiner Erfindung, mit der ritterlichen Eleganz der feinsten venetianischen Sitte und der vollen Pracht und Harmonie seiner Farben darstellt wie in Dresden.

Während seines Studiums dieser altitalienischen Meister trat Rumohr in derselben Stadt zur katholischen Religion über, wo sich früher Winckelmann, von heißer Sehnsucht gedrängt, das schicksalsreiche Land der Thaten und der Künste zu betreten, entschloß, dem Glaubensbekenntnisse seiner Väter zu entsagen.

Ob Rumohr von ähnlichen Anregungen bestimmt ward wie gleichzeitig mehre deutsche Künstler in Rom, welche die Bewunderung der Schöpfungen des katholischen Mittelalters dem Glauben zuführte, der sie hervorrief, ist mir nicht bekannt, da Rumohr später jede Mittheilung über diesen Schritt sorgfältig vermied. Von Dresden wendete sich Rumohr nach Heidelberg, wo er seine Studienjahre beendigte. Durch den im J. 1804 erfolgten Tod seines Vaters in den Besitz eines ansehnlichen Vermögens gesetzt, schwankte er eine Zeit lang, ob

er in fremden Staatsdienst treten oder seiner Neigung folgend eine Kunstreise nach Italien unternehmen sollte. Bei der großen Sicherheit in Beurtheilung der Menschen und der Leichtigkeit, mit der er sich in verschiedenartigen Kreisen schnell zurechtzufinden wußte, hätte man gewiß in praktischen Lebensverhältnissen Außerordentliches von ihm erwarten dürfen, und eine frühe geregelte Thätigkeit konnte ihn vor jener unschlüssigen Weichheit und behaglichen Selbstsucht bewahren, die ihn in spätern Jahren zugleich bestimmte und verstimmte; aber gerade durch das jahrelange absichtslose Hingeben in die Eindrücke der Kunstwerke bildeten sich ihm reichere und mehr objective Ansichten von den mannichfaltigen Kunstrichtungen als andern raschstrebenden Gelehrten, die gern den breiten, vielfarbigen und vielarmigen Strom der Kunstgeschichte in die dürren Grenzen ihrer Gesetze zwängen möchten.

Nachdem sich Rumohr für die italienische Reise entschieden hatte, verweilte er noch einige Zeit in München, wo ihn außer der hier in reicher Fülle entfalteten Welt der Flamländer und Dürer's männlichen Apostelgestalten, Rafael's heilige Familie aus seiner florentinischen Zeit fesselte, welche ihn auch in den folgenden Jahren noch mehrfach beschäftigte.

In Gesellschaft von zwei Malern, einem Bildner und einem Dichter, stieg Rumohr im Sommer 1804 zwanzigjährig über die tiroler Alpen nach Verona hinab. Diese schöngelegene Stadt mit ihren prachtvollen Denkmälern antiker und mittlerer Zeit, das traurige Mantua, aus dessen schwerer Sumpfluft die glühende Phantasie des Giulio in heitere Welten entführt, das ernste Bologna und das Centrum der Kunstentwickelung des Mittelalters, das feingebildete Florenz, konnten Rumohr's Sehnsucht nach dem ewigen Rom nur kurze Zeit unterbrechen und erst hier schlug er auf längere Zeit seinen Wohnsitz auf. Unter ganz andern Verhältnissen als der

größte Kunstschriftsteller vor ihm, der deutsche Winckelmann, betrat er zum ersten Male diese Kunststätten. Diesem war zwischen kümmerlichen Lebensverhältnissen und Hemmungen aller Art die Fülle der griechischen Kunstwelt aus einem reichen Studium der gesammten Literatur des Alterthums wie eine glühende Morgenröthe heraufgestiegen, reich an herrlichen Gestalten und erhabenen Geheimnissen, zu denen er sich aus einer fremden seelenlosen Umgebung mit der Kraft der Poesie emporschwang. So gestaltete sich ihm eine überschwängliche Ansicht von der Kunst selbst und ihrer Erhebung über die Natur, deren geistigere Erfassung dem Zeitalter fremd war, und wenn er die Massen nach großartigern Gesetzen ordnete, so hinderten ihn eben diese oft an der schärfern Beobachtung und Zergliederung des Einzelnen, für welches auch spätere Entdeckungen neue Standpunkte und Resultate boten.

Rumohr trat dagegen reich und wenig gelehrt, aber von einer frischen und lebendigen Beobachtung der einzelnen Gestaltungen zu größern Gesammtanschauungen fortschreitend, seine Reise an und fand in Italien selbst eine jugendlich frische anregende Umgebung.

Bei Winckelmann's Ankunft war jener künstlerische Aufschwung, der im Zeitalter Julius' II. und Leo's X. die zum Tageslicht wiederkehrenden Marmorbilder begrüßte, längst verraucht und zwischen den wie Luxusartikel in fürstlichen Palästen aufgespeicherten Schätzen hatte sich des Rafael Mengs kaltverständige eklektische Kunstansicht gebildet, die dem begeisterten Forscher manche Hallen der Kunst, wie z. B. die des frühern Mittelalters, verschließend entgegentrat.

Rumohr fand die Kunstgeburten der Winckelmann nachfolgenden Männer, die von den Götterbildern, welche der seiner Zeit voraneilende Dichter entschleierte, die hohle Form erfaßten, ohne den inwohnenden Naturgeist zu ahnen, der sie hervorrief, wieder vom Schauplatz abge-

treten. Canova hatte, vom antiken Geiste angeregt, die weiche zierliche Natur der Venetianer anstatt der frühern Zerrbilder in die Kunst eingeführt und die Kirchen mit einigen würdigen Gott ergebenen Gestalten geschmückt, und schon schritt der kräftige Jason des nordischen Genius siegreich zwischen des Venetianers schlank weichlichen oder mit impotenter Kraftäußerung gespreizten Heldenfiguren hindurch. Der Thorwaldsen befreundete und geistig verwandte geniale Carstens war als ein trauriges Opfer deutschen Elends und künstlerischen Unverstands im Jammer gestorben, aber Gottlieb Schick hatte sich nach Verbannung der colorirten und theatralisch angeordneten Statuen der Malerschule David's mit geringerm Reichthum der Erfindung als Carstens, aber mehr technischer Ausbildung, des idyllischen Reichs, der Mythologie und der christlichen Sagenwelt bemächtigt wie Jener des heroischen. Hackert's Hofschranzen-Naturauffassung, die selbst noch einen Goethe bezaubern konnte, hatte der frische Jäger Reinhard verdrängt und Joseph Koch entfaltete eine seit Poussin ungekannte linearische Schönheit in der Zusammenstellung der Naturformen und brachte die Landschaft in ein bedeutungsvolleres Verhältniß zur Historienmalerei. Zur richtigen Würdigung der Kunstschöpfungen des Mittelalters, denen sich in mehren Ländern fast gleichzeitig die Geister wieder zuwendeten, hatte in Italien nach vielen vereinzelten Bestrebungen der verdienstvolle Luigi Lanzi den Weg gebahnt, worauf ihm bald Künstler und Gelehrte verschiedener Nationen mit schärferm Urtheil und tieferm Verständniß folgten. Von den deutschen Künstlern befreundete sich Rumohr insbesondere mit Reinhard und Koch und noch im Alter sprach er mit dankbarer Erinnerung von den interessanten Abenden, die er im Hause des in jeder Hinsicht ausgezeichneten preußischen Gesandten Wilhelm von Humboldt verlebte, dessen geist- und kenntnißreiche Gemahlin durch ihre Liebenswürdigkeit die

Gesellschaft verschönerte. Hier traf Rumohr mit Alexander von Humboldt zusammen, der, eben von seiner amerikanischen Reise zurückgekehrt, jene ihm eigenthümlichen poetisch-wissenschaftlichen Naturanschauungen in Blick und Rede aussprechend, Rumohr zur lebhaftesten Bewunderung hinriß und ihn von seiner bisher rein künstlerischen Auffassung der Naturformen zur Betrachtung ihres innern Wesens lenkte. Die den höhern geistlichen Ständen oft eigenthümliche Eleganz und Feinheit der geselligen Formen zog Rumohr in der Person des in mannichfaltigen Lebensverhältnissen vielseitig gebildeten Monsignore della Genga an, der später als Papst Leo XII. theils durch gerechte Strenge, theils auch durch übelgeleiteten Eifer die allgemeine Popularität gänzlich verlor.

Oft wendete sich Rumohr, ermüdet von der Anschauung der gewaltigen Überreste des Alterthums und der Kunstschöpfungen, worin sich das scheidende Mittelalter verklärte, in die sich in reicher linearischer Mannichfaltigkeit abstufenden classischen Felder der römischen Campagna, von den plastischen Formen der Albaner- und Sabiner-Gebirge umschlossen, zu denen einst aus den ausgebrannten Kratern der Ebene die Völkerlava des ewigen Roms siegreich emporstieg. Bewundernd betrachtete er das nach dem Wechsel der Jahrhunderte in ursprünglicher Schönheit und Kraft erhaltene Landvolk mit seinen malerischen Bewegungen und der angeborenen Eleganz seiner Formen.

Dann zog Rumohr in Begleitung des Violinisten Hausmann aus Hanover, den er im Hause Wilhelm's von Humboldt kennen gelernt, südwärts gewandt bei der Appischen Straße vorbei durch das Nebelland der Pontinischen Sümpfe und Terracinas Felsenpforte des südlichen Paradieses.

Die französische Armee war vor wenigen Wochen diese Straße passirt, um den elenden Ferdinand zum zweiten Male ohne Widerstand aus seiner Hauptstadt

zu verjagen. Noch vertheidigte der Prinz von Hessen-Philippsthal die Festung Gaeta und der kühne und gewandte Guerrillasführer Fra Diavolo beunruhigte die belagernden Franzosen durch häufige Angriffe. Mit Recht nimmt Rumohr in seinen „Drei Reisen" Fra Diavolo gegen den Namen eines gemeinen Banditenchef in Schutz, als welchen ihn die Franzosen, die gern alle feindlichen Volksführer in diese Classe zu werfen pflegten, in der Geschichte und im Theater vorgeführt. Noch jetzt fand ich das Andenken des Fra Diavolo, insbesondere in der Umgebung von Sora, wo er sich oft mit seinen Bauern gegen französische Truppen tapfer vertheidigte, bei dem Landvolk in Ehren, und im Vergleich gegen andere so wie er vom König Ferdinand patentirte Parteigänger, wie der Cardinal Ruffo, der Abruzzese Proni und das blutgierige Ungeheuer Gaetano Mammone aus Sora, den Ferdinand seinen General und Freund nannte, verdient er mit Auszeichnung erwähnt zu werden.

Zu Rumohr's Leidwesen waren die vorzüglichsten Kunstschätze der neapolitanischen Sammlungen dem königlichen Hause nach Palermo gefolgt. Er studirte insbesondere das zurückgebliebene pompejanische Museum in Portici und die Bildwerke der Farnese'schen Sammlung. Vielfach erfreute er sich an dem in Neapel traditionellen Talent für komische Theatervorstellungen, worin sich damals vorzugsweise die Opera buffa des Teatro fiorentino hervorthat, sowie später das treffliche Volkstheater S.-Carlino das tägliche Erheiterungsmittel des edeln Grafen Platen-Hallermünde während eines mehrjährigen Aufenthalts in Neapel war. Nachdem Rumohr die Tempel von Pästum, das felsige Eiland Capri und das heitere Ischia besucht, trat er die Rückreise nach Rom an.

Rumohr weilte hier noch einige Zeit, ohne zwischen den mannichfaltigen Anregungen zu der für wissenschaft-

liche Arbeiten erfoderlichen Ruhe und Klarheit der Ansicht hindurchdringen zu können. Als ein von dem damaligen Unglück seines Vaterlands tieferschütterter Deutscher, schloß er sich auch in Rom an andere von gleichem Franzosenhaß beseelte Männer an. Von diesen hat er den bekannten Pfarrer Thaney aus dem Engadin später in den „Drei Reisen nach Italien" gegen den Vorwurf des Verraths an Andreas Hofer in Schutz genommen, den ihm Bartholdy leichtsinnigerweise und Hormayr offenbar böswillig in seiner zur eigenen Verherrlichung und zur Herabsetzung des sittlich-religiösen Repräsentanten des tiroler Aufstandes verfaßten Lebensbeschreibung Andreas Hofer's aufgebürdet. Die wachsende Gefahr des Vaterlands, wo nach der Auflösung des deutschen Reichs auch der unsichern Größe des preußischen Staats ein bedenklicher Krieg drohte, ließ Rumohr zuletzt keine Ruhe in Rom mehr finden, und da sich gleichzeitig Ludwig Tieck zur Heimkehr entschloß, so konnte sich Rumohr mit ihm zur gemeinschaftlichen Reise vereinigen. Tieck's seltene gesellige Tugenden, die immer gleiche Laune, der feine Witz und die Frische der Empfindung machten diese Reise zu einer der angenehmsten und lehrreichsten in Rumohr's Leben. Rumohr unterhielt von jener Zeit an einen lebhaft anregenden freundschaftlichen Verkehr mit Tieck, bis in den dreißiger Jahren jenes gespannte Verhältniß zwischen Beiden eintrat, von dem später die Rede sein wird. Die Reise ging über Florenz, Parma und Mailand; in Parma erschloß sich Rumohr beim Anschauen der bewunderungswürdigen Fresken des Correggio der Sinn für die eigenthümliche sinnliche Formenschönheit und den unnachahmlichen Farbenschmelz des Lombarden, und in Mailand konnte er Lionardo's berühmtes Abendmahl noch vor der spätern Übermalung a guazzo bewundern. Später besuchten Beide gemeinschaftlich die Bibliotheken von St.-Gallen und Basel.

Nach Deutschland zurückgekehrt, verweilte Rumohr einige Monate abwechselnd in München und in der nächsten Umgebung der Stadt, wo ihn die gesunde, aufrichtig derbe Natur des Volks und die Eigenthümlichkeit der vom wildzerrissenen Strombett der Isar durchschnittenen Landschaft mit der großartigen Terrassenbildung der fernen Hochgebirge festhielt. Später zog er sich auf seine Besitzung Rothenhausen bei Lübeck zurück, um hier in wissenschaftlicher Einsamkeit an der Seite seiner ihm durch ausgezeichnete geistige Eigenschaften verwandten ältern Schwester Friederike die reichen Anschauungen der Kunstwerke aller Zeiten durch ein tieferes Eingehen in die Geschichte der Entwickelungen zu ordnen und zu begründen. Zunächst griff er mit unausgesetzter Anstrengung das früher auf eine sehr ungenügende Weise betriebene Studium der alten Sprachen wieder auf, und er bahnte sich so den Weg zum Verständniß der für die Kunst des Alterthums wichtigern Schriftsteller, insbesondere des Plinius. Die Unruhe über die verzweifelte Lage des deutschen Vaterlands und ein Rumohr angeborener Drang nach Gegensätzen des Lebens führten ihn bisweilen wieder nach monatlicher Zurückgezogenheit in das Treiben der Gesellschaft in verschiedenen größern Städten. In Hamburg lernte er im Herbst 1807 Henrich Steffens kennen, der, wie er selbst im fünften Bande seiner „Erlebnisse" erzählt, Rumohr's Einladung folgend, den Winter in Rothenhausen zubrachte. Beide lebten in Rumohr's Hause für ihre getrennten wissenschaftlichen Richtungen und sahen sich nur beim Frühstück und bei der Mahlzeit, der Rumohr schon damals eine besondere Sorgfalt zu widmen pflegte. Des Abends erhielten sie öfters Besuch von mehren der ausgezeichneten Männer Lübecks, von welchen Steffens den Prediger Geibel, Suabedissen und Villers, den Lobpreiser der Reformation und einen der ersten Vermittler der deutschen Literatur in Frankreich, besonders hervorhebt. Bei den

zwei Erstgenannten sowie bei andern tüchtigen Männern der Stadt hatten die mit der Einnahme durch Bernadotte verknüpften Greuel die frühere Abneigung gegen die Franzosen in einen tiefbegründeten Haß verwandelt, welcher in der Gesinnung von Rumohr und Steffens einen Mittelpunkt fand. So bildete sich in Rumohr's Hause ein Bündniß, welches zur Stärkung und Einigung der deutschen Gesinnung hinwirken und nach Umständen zur entschiedenen That schreiten sollte. Auch nach Steffens' Abreise, im Frühjahre 1808, nahm diese politische Tendenz, die Rumohr zu mehren Reisen veranlaßte und ihn vielfachen Gefahren aussetzte, seine Thätigkeit vorzugsweise in Anspruch.

Er befand sich während des Congresses zu Erfurt in der Nähe auf einem Gute seines Schwagers des Herrn von Münchhausen. Schon näherten sich französische Gendarmen, um ihn hier aufzuheben, als es noch seiner Schwester mit Mühe gelang, ihn durch eine Hinterthür zu entfernen.

Rumohr entkam nach Böhmen und begab sich von da nach Wien, wo er den Grafen Stadion, Gentz und Friedrich Schlegel kennen lernte und mit großer Spannung den gewaltigen Rüstungen zusah, die das nach allen Niederlagen mit unversiegbarer Fülle von Kraft und Mitteln auferstehende Östreich zum Ehrenkampfe vorbereitete. Nach dem unglücklichen Ausgange des Kriegs, der Rumohr's letzte Hoffnung auf eine baldige Erlösung Deutschlands zerstörte, wendete er sich nach München, wo damals trotz der vorherrschend französischen Gesinnung doch viele Männer, die durch entgegengesetzte Ansichten den fremden Machthabern verdächtig geworden waren, einen edlen Schutz fanden, und in der vielfach bewegten Stadt boten sich ihm mannichfaltige gesellige, künstlerische und literarische Anknüpfungspunkte dar.

Der Kronprinz Ludwig, der von der trostlosen Lage des

deutschen Vaterlands den Blick zu den Kunstschöpfungen hinwendete, die in den Zeiten des Mittelalters kräftiger bürgerlicher Gemeinsinn in Italien und Deutschland hervorrief und manche Entwürfe damals im Geiste erwog, welche in den folgenden Decennien ins Leben traten, zog Rumohr in seine nähere Umgebung und wiederholte Reisen, die er erst als Kronprinz und später als König nach Italien unternahm, führten die Beziehungen zwischen Beiden fort. Damals erneuerte auch Bettina ihre Bekanntschaft mit Rumohr, wie aus ihrem „Briefwechsel" hervorgeht. Rumohr's vielfach mit der Theorie der Kunst sowie mit der Geschichte ihrer äußern Darstellung beschäftigten Geist regte aber besonders Schelling's Umgang und seine Epoche machende ideenreiche Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur an, wo zuerst die allgemeinen Begriffe vom Idealen, mit der Fülle der Erkenntniß der lebendigen mannichfaltigen Schönheit der Realität aufgehoben, und Winckelmann's ideale Anschauungen der höchsten Schönheit und der Schönheit der Form durch das Erkennen der einigen werkthätigen Wissenschaft in Natur und Kunst lebendig verbunden wurden.

Von München kehrte Rumohr, als die nächste Gefahr für ihn beseitigt war, auf seine Besitzungen zurück, wo er unter policeiliche Aufsicht gestellt in wissenschaftlicher Thätigkeit bis zum Sturze der Napoleonischen Herrschaft ruhig verweilte, ohne an dem von ihm lang ersehnten Befreiungskampf thätigen Antheil zu nehmen. Hier gab er im J. 1810 seine erste Schrift heraus: „Erläuterung einiger artistischen Bemerkungen über die Rede des Herrn Hofrath Jacobs über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken", worin er in geistreicher und geharnischter von Schelling's Ideen angeregter Rede den Hochmuth des übrigens so verdienstvollen Gelehrten bekämpft, der mit einer irrigen, ohne Kunstanschauung gebildeten Ansicht von dem Wesen der

laten Kunst und gänzlicher Unkenntniß der Kunstbestrebungen des Mittelalters und der neuern Zeit, allgemeine Sätze über die Kunstgeschichte aufstellen und den Künstlern der Gegenwart neue Wege vorzeichnen wollte. Werthvoll ist Rumohr's Schriftchen insbesondere durch die richtige und scharfe Auseinandersetzung des Verhältnisses der Bildnerei zur Malerei in den verschiedenen Zeiträumen des Mittelalters und der Umstände, welche es bedingten. Es treten uns hier viele treffende Bemerkungen entgegen, die später von Rumohr in den „Italienischen Forschungen" weiter ausgebildet wurden.

An die Schrift gegen Jacobs reiht sich eine andere: „Über die antike Gruppe Kastor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken" (Hamburg 1812). Hier stellte Rumohr die von Lessing, Mengs und Winckelmann ausgesprochenen Ansichten über das Wesen der Kunst zusammen, wiederlegte zuerst die bei Lessing hervortretende unglückliche Trennung des höhern Kunstgenius von der technischen Ausführung; zergliederte den von Mengs in durchdachten Schriften empfohlenen und in verdienstvollen aber von origineller Lebenswärme entblößten Bildern dargelegten Eklekticismus und bekämpfte Winckelmann's in begeisterter Rede entwickelten Gegensatz des Idealen und Individuellen durch die Feststellung der geistigen Einheit des Gedankens und der Ausführung im Kunstwerk sowie der Idee und des Charakters. Von dem Grundsatz ausgehend, daß die künstlerische Seite des classischen Alterthums nur künstlerisch zu erkennen sei, zieht er dann die früher unter dem Namen der Decier bekannte, von Winckelmann sonderbarerweise Orestes und Pylades benannte und jetzt gewöhnlich als Hypnos und Thanatos erklärte Gruppe in S.-Ildefonso in nähere Betrachtung und sucht in einer an trefflichen Bemerkungen über die Kunst des Alterthums reichen Entwickelung darzulegen, daß beide Figuren ihrem Stil, Wesen und Zeitalter nach gänzlich

verschieden, durch moderne Ergänzung zur Gruppe verbunden seien. Diese letzte Ansicht fand jedoch bald einen kundigen Widerleger an dem berühmten Bildhauer Friedrich Tieck im dritten Bande von Schlegel's „Deutschem Museum", S. 258 fg.

Kurz nachdem Winckelmann das Füllhorn griechischer Kunstanschauungen über die in Stubenluft verkümmerte deutsche Gelehrtenwelt ausgeschüttet, hatte Goethe den Blick emporgeschlagen zu Erwin's steinernem Wunderbau, aber erst in der Zeit der tiefsten Erniedrigung des deutschen Volks, wo sich die Trauer über die Schmach der Gegenwart an den Erinnerungen einer großen Vergangenheit zur kräftigen Reue und frischen Erneuung stärkte, stiegen die gewaltigen Schöpfungen des deutschen Mittelalters mit ihren Thürmen, ihren schattigen Hallen und der frommen Welt gemüthvoller Bilder aus dem Nebelschleier der Vergessenheit, der den Enkeln die Größe der Ahnen verdeckte. Die Bestrebungen vieler ausgezeichneten Männer vereinigten damals das von Hagen, Büsching, Docen und Hundeshagen herausgegebene „Museum für altdeutsche Literatur und Kunst", und Friedrich Schlegel's „Deutsches Museum". Im dritten Band des letztern (Wien 1813) sind zwei Aufsätze von Rumohr enthalten. Der erstere (S. 224): „Fragmente einer Geschichte der Baukunst im Mittelalter", gibt in Betrachtungen über die Geschichte der Künste im 10. Jahrhundert mancherlei literarische Notizen, aber wenige auf Untersuchung der Kunstdenkmäler gestützte Bemerkungen. Wichtiger ist eine zweite längere Abhandlung „Über den Ursprung der gothischen Baukunst" (S. 361—385 und S. 465—502). Hier erklärt sich Rumohr, nachdem er die Entstehung der romano-barbarischen und der sarazenischen Architektur aus der altchristlichen Kunst und der Nachahmung der Trümmer römischer Größe dargethan, gegen die Annahme, daß sich die gothische Architektur, welche Benennung er auf Vasari zurückführt, aus der arabischen her-

vorgebildet, indem sie vielmehr gegen Ende des 12. Jahrhunderts durch eine lebendige Wechselwirkung orientalischer und abendländischer Kunstelemente entstanden sei. Im vierten Bande des „Deutschen Museum" (S. 479—516) ist ein sehr lehrreicher Aufsatz, mit trefflichen, auf sorgfältige Anschauung norddeutscher Denkmäler gestützten Bemerkungen enthalten: „Einige Nachrichten von Alterthümern des transalbingischen Sachsens." Nach mehren Betrachtungen über das Verdrängen des frühern Holzbaus im 11. Jahrhundert und über das Gemeinsame in den mittelalterlichen Denkmälern jener Gegenden schreitet Rumohr zur Beschreibung der wichtigsten Gebäude in Schleswig, Ratzeburg, Schwerin, Doberan, Hamburg und insbesondere in Lübeck, dessen reiche Kunstschätze für Architektur, Bildnerei und Malerei er mit besonderer Vorliebe hervorhebt. Später erschienen die „Denkwürdigkeiten der Kunstausstellung des Jahrs 1814" (München 1816). Dann beschäftigte Rumohr der Gedanke, selbständig eine Reihe von Abhandlungen über deutsche Alterthümer herauszugeben, und nach langem Umherschwanken zwischen der unendlichen Fülle des Materials, zog er es vor, sich zunächst auf einen beschränktern Zweck zu concentriren. Das erste Bändchen, welches im J. 1816 bei F. Perthes in Hamburg unter dem Titel „Sammlung für Kunst und Historie" erschien, enthält einen längern Aufsatz „Über das Verhältniß der seit lange gewöhnlichen Vorstellung von einer prachtvollen Wineta zu unserer positiven Kenntniß der Cultur und Kunst der deutschen Ostseeslawen". Er legte hier mit einer auf wohlverstandenes Quellenstudium gestützten Untersuchung dar: daß die Wendenstadt, von deren Größe und Ausdehnung selbst der berühmte Johannes von Müller unbegründete Ansichten fortpflanzte, nicht an dem Orte gelegen war, noch gelegen sein konnte, wo man ihre Ruinen zu sehen glaubt, und stellt zugleich den Charakter der Baukunst,

die Zustände des Handels, der Cultur und der politischen Verfassung der Ostseeslawen im Gegensatz zu den damaligen deutschen Verhältnissen in ein helleres Licht. Schließlich fodert Rumohr zur Bildung eines Vereins für Beförderung des Studiums der deutschen Alterthümer auf, eine Idee, welche für die einzelnen Theile des deutschen Vaterlands vielfach in Erfüllung gegangen ist, während wir noch immer eine lebendigere Wechselwirkung und gemeinsame Bestrebungen der verschiedenen deutschen Provinzialvereine herbeiwünschen müssen.

Die Fortsetzung dieser Arbeiten unterbrach eine zweite italienische Reise, welche Rumohr im Herbst 1816 anantrat. Obwol seit längerer Zeit mit dem Reiseprojecte beschäftigt, wäre es doch bei Rumohr's eigenthümlicher Unschlüssigkeit vielleicht noch nicht zur Reife gediehen, wenn ihn nicht das einem jungen Maler Franz Horny zufällig gegebene Versprechen, ihn nach Italien zu geleiten, über die Alpen entführt hätte.

Hier fand Rumohr eine noch mehr anregende Umgebung als bei seiner ersten Anwesenheit. Das Studium und die Vorliebe für die Schriftsteller des sogenannten Trecento war unter den tüchtigern Männern Italiens allgemein geworden, und Rumohr wurde insbesondere von der Literatur der Novellenschreiber angezogen. In Rom überblickte Thorwaldsen schon eine reiche Welt herrlicher Schöpfungen, und die trefflichen deutschen Künstler Cornelius, Overbeck, Veit und Schadow hatten das Zimmer im Hause des preußischen Consuls Bartholdy mit der ins Dasein zurückgerufenen Frescomalerei geschmückt. So wie diese Männer neue Ideenkreise in Werk und Wort eröffneten, so veranlaßten sie auch eine tiefere Auffassung der ältern italienischen Malerschulen in der deutschen Künstlerwelt, welche damals durch hohe geistige Vorzüge und edles freundschaftliches Zusammenleben die allgemeine Aufmerksamkeit und Achtung auf sich lenkte. Diesem Leben gab die preußische

Gesandtschaft in Rom in der Person des als Mensch und Gelehrter gleich großen Niebuhr einen Mittelpunkt, und Rumohr, von diesen Männern in Geist und Herz angeregt, ward der wissenschaftliche Vertreter und Begründer der neuen Kunstansichten und Bestrebungen.

In einer jener geistreichen Abendunterhaltungen in Niebuhr's Hause warf dieser einst die Frage auf, woher sich Rumohr erkläre, daß in dem nördlichen und mittlern Italien der Bauer überall nur Zeitpächter und Lohnarbeiter sei und das auf die erdenklich kürzeste Frist, auf halbjährige Kündigung. Niebuhr wollte sich die Colonia partiaria aus der sors barbarica der Epoche der Völkerwanderung erklären, was Rumohr nicht überzeugte. Er beantwortete die Frage mit Übergehung von Niebuhr's Ansicht durch die improvisirte Vermuthung: daß in der Zeit demokratisch organisirter Städteherrschaften der Bauer durch Anwendung mercantilischer Ansichten auf ländliche Besitzverhältnisse werde durch Operationen der Capitalisten aus seinem Besitze, wenn ein solcher da war, verdrängt worden sein. Diese Vermuthung wurde durch spätere Forschungen bei Rumohr zur Gewißheit erhoben und er legte von seinen Untersuchungen nach einer Reihe von Jahren in der schätzbaren rechtsgeschichtlichen Schrift „Über die Besitzlosigkeit der Colonen in Toscana" (Hamburg 1830) Rechenschaft ab.

Beim aufmerksamen Durchlesen der anmuthigen Lebensbeschreibungen des geist- und kenntnißreichen Begründers der neuern Kunstgeschichte, Giorgio Vasari, war es schon früher Rumohr nicht entgangen, daß derselbe bei der Zusammenstellung der Lebensbeschreibungen älterer Künstler nach der freiern Behandlungsweise der Novellisten verfahren sei, bei den ihm näher liegenden Zeiten aber sich inmitten eines durch reiche praktische Thätigkeit vielfach in Anspruch genommenen Lebens oft auf sein trügerisches Gedächtniß verlassen habe. In den mannichfaltigen Zusätzen und Verbesserungen späterer

Schriftsteller war aber nicht immer das Wichtigere berührt und berichtigt worden. Zwischen die Schätze der altitalienischen Kunst in Florenz zurückgekehrt, fühlte sich nun Rumohr veranlaßt, zu ihrer sichern historischen Feststellung den einzigen Weg zur Erlangung bestimmter Resultate, die Erforschung der Archive, einzuschlagen.

Er begann für diesen Zweck zunächst seine Untersuchungen in den Papieren der florentinischen Bauhütte, wo ihm besonders ein Band Notarialconcepte, der die Verträge der Domverwaltung mit den Künstlern während des Zeitraums von 1430—80 enthielt, eine reiche kunsthistorische Ausbeute lieferte. Dann drang er in das Archiv der Brüderschaft der Misericordia ein. Bei dem Archiv der Riformagioni, wo später Gaye Jahre lang thätig war, begegnete Rumohr Schwierigkeiten und im Archiv der Contracte sollte er, ohne das Verzeichniß gesehen zu haben, erklären, was er suche. Gewohnt, seine Zwecke mit Leichtigkeit zu erreichen und sich selbst oft von kunsthistorisch hochwichtigen Orten zurückschrecken zu lassen, wenn der Besuch, wie bei Orvieto und Urbino, mit einigen Unbequemlichkeiten verknüpft war, wendete sich Rumohr misvergnügt von Florenz nach Siena. An diesem Orte, der Rumohr wegen der Liebenswürdigkeit und allgemein verbreiteten Bildung der Bewohner, in Verbindung mit der reichen, hier eigenthümlich entfalteten Kunstwelt stets besonders werth erschien, sodaß ihn mehrfach der Gedanke beschäftigte, ihn für immer zum Wohnsitz zu wählen, fand er eine über alle Erwartung freundliche Aufnahme. Er stellte selbst im Archiv der Riformagioni eine Abtheilung, die der abgesonderten Finanzverwaltung, her, welche als eine der ältesten dieser Gattung in Europa von besonderer Wichtigkeit war, überzeugte sich von der Unzuverlässigkeit des sieneser Kunsthistorikers Guglielmo della Valle, der seine urkundlichen Forschungen nur aus den Auszügen des Mancini und Benvoglienti entlehnte, und bereicherte die ältere

Kunstgeschichte Sienas durch eine Menge neuer wichtiger Resultate.

Hier gewann Rumohr eine solche Vorliebe für ähnliche Arbeiten, daß er sich ganz dem Studium der Diplomatik widmen und an einem Lehrort niederlassen wollte, um jüngern Gelehrten das Studium der Urkunden verschiedener Jahrhunderte zu eröffnen. Die für diesen Zweck als Probeblätter aus den in Siena verkäuflichen Privatarchiven gesammelten Pergamente trat er später, als er diesen Vorsatz gänzlich aufgegeben, der berliner Bibliothek ab.

Bei dem gleichzeitigen unausgesetzten Studium der Kunstdenkmäler selbst war Rumohr besonders der Umgang mit dem früher als Kupferstecher und später als Kunsthändler und Restaurator rühmlichst bekannten Johann Metzger in Florenz förderlich, der sich durch eine Jahre lange Beschäftigung mit den Gemälden der altoscanischen Meister eine bewunderungswürdige Kenntniß ihrer Technik erworben hatte.

Rumohr überzeugte sich schon durch seine Untersuchungen in Siena und Florenz, daß es seine Kräfte übersteigen würde, wenn er es allein unternehmen wollte, die italienische Kunstgeschichte in allen ihren Schulverzweigungen aus urkundlichen Quellen zu berichtigen, eine Arbeit, welche den gemeinschaftlichen Fleiß mehrer Deutschen, die gegenseitig ihrer Gewissenhaftigkeit und ihres Urtheils sicher wären, erfodern dürfte.

Rumohr gab daher den Plan einer zusammenhängenden Kunstgeschichte auf und hielt eine Zeit lang den Gedanken fest, den in vieler Hinsicht classischen Vasari zu übersetzen, seine zahllosen kleinen Vergehen gegen historische Wahrheit in den Anmerkungen zu berichtigen und die Auslassungen möglichst zu ergänzen. Einerseits aber schreckte ihn bald die Lästigkeit des Übersetzens, andererseits die Weitschweifigkeit des Originals ab, die ihm nicht zu unserer Sprache und Denkweise zu passen schien.

Zunächst bot ihm das 1820 von Schorn gegründete „Kunstblatt" ein passendes Organ für eine Reihefolge kunsthistorischer Aufsätze, die später die Grundlage zu Rumohr's Hauptwerk, den „Italienischen Forschungen" bildeten.

Diese Mittheilungen eröffnete Rumohr im ersten Jahrgang (1820, Nr. 39) mit trefflichen Bemerkungen über den schönen, später von C. C. A. Böhndel lithographirt herausgegebenen spätgothischen geschnitzten Altarschrein der Domkirche zu Schleswig von Hans Bügmann und über den Charakter der altdeutschen Bildwerke im Allgemeinen. Dann verbreitete er sich über das Relief des Peter Vischer in der Pfarrkirche neben dem Dom zu Regensburg von 1521, über die Miniaturen in München und die heilige Familie von Rafael in der Galerie derselben Stadt. Er spricht diesem Gemälde aus triftigen Gründen die Originalität zu, verwirft die Wiederholung in der Sacristei der Kirche S.-Frediano zu Florenz als eine mittelmäßige Copie und erklärt das Gemälde im Palast Rinuccini für die Nachbildung eines Niederländers, den der Ruf des Buonarotti nach Italien zog.

Wichtig für den noch immer nicht gehörig in seiner mannichfaltigen Gestaltung gewürdigten vorgothischen, zum Schlanken übergehenden Baustil des 12. Jahrhunderts ist Rumohr's in Nr. 52 und 53 desselben Jahrgangs enthaltener Aufsatz „Über die altflorentinische Baukunst", wo er, von der Bestimmung des Eigenthümlichen in den florentinischen Bauwerken dieser Zeit und des Abweichenden von den Denkmälern Luccas und Pisas ausgehend, die locale Entwickelung der Architektur, die nur vorübergehend von gothischen Einflüssen bestimmt ward, bis zum Wiederaufleben der antiken Kunst durch Brunelleschi verfolgt. In den folgenden Bemerkungen über die florentinische Malerei suchte Rumohr die Fortschritte der Technik mit den vorhergehenden Umwandlungen in der Denkweise und den Bestrebungen der ver-

schiedenen Zeitalter in ein bedeutungsvolleres Verhältniß zu bringen.

Viel Treffliches enthalten auch die zwei folgenden Aufsätze: „Über das Princip des Schönen" und „Die Tendenz der nach-rafaelischen Kunst"; die sich weniger durch logische Schärfe bei Feststellung allgemeiner Begriffe als durch die Fülle treffender kunsthistorischer Bemerkungen auszeichnen. Zuletzt hebt Rumohr das Verdienst der neu emporblühenden deutschen Malerei hervor und vertheidigt das Bestreben ihrer vorzüglichen Vertreter Cornelius, Overbeck, Veit und Schnorr, sich der alterthümlichen Einfachheit und strengen Tendenz der vor-rafaelischen Kunst anzuschließen.

Noch bedeutender ist ein im folgenden Jahrgang des „Kunstblatt" enthaltener Aufsatz „Über die Entwickelung der ältesten italienischen Malerei", der durch mehre Blätter von Nr. 7—12 fortgeführt ist. Hier wurde nach einer genauern Besprechung der ältern Geschichtsquellen des Vasari, insbesondere des Cennino Cennini und des historisch theoretischen Werks des Lorenzo Ghiberti, zuerst der oft bestrittene und oft auch falsch aufgefaßte Einfluß der Byzantiner auf die frühere Entwickelung der italienischen Malerei festgestellt und das Wesen der byzantinischen Kunst sowie ihr Verhältniß zu den ältesten christlichen Kunsttraditionen und deren Fortbildung in der rohen italienischen Kunstübung der folgenden Jahrhunderte näher erörtert.

In Nr. 32 desselben Jahrgangs ist eine strenge und gründliche Beurtheilung des folgenden Schriftchens enthalten: „Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana zur Bestimmung des Gesichtspunktes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, von einem deutschen Künstler in Rom", worin Rumohr die damals unter den deutschen Künstlern vorherrschende etwas überschwängliche Bewunderung des Giotto bekämpft, deren Bestreitung ihn

später in den „Italienischen Forschungen" zu einer ungerechten Beurtheilung der Leistungen des großen Künstlers fortriß. Über die Bestrebungen der deutschen Künstler in Rom fand er noch eine andere Gelegenheit sich auszusprechen, indem er die im vierten Theile von Fiorillo's „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland" enthaltene Beurtheilung ihrer Leistungen mit Wärme und Begeisterung für seine römischen Freunde widerlegte („Kunstblatt", 1821, Nr. 51).

Tambroni's mangelhafte und ungenügende Herausgabe des für die Geschichte der Malerei höchst wichtigen „Trattato della pittura" von Cennino Cennini, den Rumohr selbst in einer genauern auf Vergleichung der verschiedenen Handschriften gestützten Bearbeitung bekannt machen wollte, veranlaßte ihn zu einer scharfen Beurtheilung, wobei er die Geschichte der Einführung der Ölmalerei in Italien näher erörtert („Kunstlatt", 1821, Nr. 45). Auf dasselbe Werk kommt Rumohr noch einmal („Kunstblatt", Nr. 63) zurück, wo er des Antonio Benci gründliche und gehaltvolle Recension von Tambroni's Ausgabe anzeigt.

In andern Aufsätzen der Jahrgänge 1821 und 1822 nahm Rumohr Brulliot's verdienstvolles „Dictionnaire des monogrammes" gegen ungerechte Recensenten in Schutz („Kunstblatt", 1822, Nr. 2) und theilte interessante Bemerkungen über die wichtigsten Erscheinungen im italienischen Kunsthandel mit.

Zwei andere vortreffliche Abhandlungen wurden später ganz in die „Italienischen Forschungen" verwebt. In der erstern derselben nimmt er Veranlassung von einem damals bei Metzger, später aber bei Volkmann in Florenz befindlichen Gemälde von Andrea di Luigi von Assisi, genannt Ingegno, dessen Bezeichnung A. A. P. leider nicht von entschiedener Echtheit ist, um sich ausführlicher über die Leistungen dieses Künstlers sowie den Charakter der umbrischen Malerschule zu verbreiten und

Vasari's Irrthümer hinsichtlich der Lebensverhältnisse des Ingegno aus urkundlichen Forschungen zu berichtigen („Kunstblatt", 1821, Nr. 73, 74).

In dem andern Aufsatz spricht Rumohr in einer auf gründliche Forschung gestützten Untersuchung dem Bernhard Rossellini seine Bauwerke in Pienza und Siena wieder zu, die Vasari dem bekannten Francesco di Giorgio zugetheilt, und beleuchtet das Leben und die Kunstwerke beider Künstler („Kunstblatt", 1822, Nr. 10).

In Siena hatte sich zwischen Rumohr und dem trefflichen Grafen Platen-Hallermünde ein auf gegenseitige Anerkennung begründetes Freundschaftsverhältniß gebildet, und Rumohr veranlaßte den damals in beschränkten Umständen lebenden Dichter, sein Hausgenosse und Gast zu sein. Jedoch Platen's rastlos strebende, reizbare, aber stoisch-edle Natur wurde Rumohr bei seiner etwas raffinirten Behaglichkeit, die durch jeden leisen Verstoß gegen die Vorschriften der häuslichen Bequemlichkeit empfindlich verletzt wurde, bald unerträglich, sodaß sich Beide nach einem Zusammenleben von wenigen Wochen von der Nothwendigkeit der Trennung überzeugten.

In Rom war Rumohr später so glücklich, mehre Monate lang um die Person des geist- und kenntnißreichen dänischen Thronfolgers Christian Frederik sein zu dürfen, als diesen vielseitig gebildeten Geist, dessen Name noch jetzt bei vielen der ausgezeichnetern Männer Italiens in frischem Andenken lebt, Kunst und Alterthum in reichem Maße beschäftigten. Die Anerkennung seiner hohen Vorzüge und Dankbarkeit für unausgesetzt ihm bewiesene Güte verpflichteten Rumohr, wie er sich in den „Drei Reisen" ausdrückt, zu mehr als dürrer Ehrfurcht, zu treuer Freundschaft und Anhänglichkeit.

Der durch Zeitungsblätter und Rumohr's „Drei Reisen nach Italien" hinlänglich bekannte räuberische Überfall bei Olevano, wobei ihm durch die Prellerei des

Monsignore Pacca die als Lösegeld für den Sohn seines Wirths gezahlten 700 Zechinen zuletzt allein zur Last fielen, sowie der Tod seines jugendlichen Freundes Franz Horny verleideten Rumohr den Aufenthalt in Italien, sodaß er langsam zurückreisend im Herbst 1822 wieder in Deutschland eintraf. In einem Schreiben an den Herausgeber des „Kunstblatt" vom 28. Nov. 1822 theilt er, in seinem Gute Rothenhausen angelangt, Bemerkungen über die auf der Reise durch Deutschland in Manheim, Darmstadt, Frankfurt, Kassel, Hanover und Lübeck gesehenen Kunstwerke mit.

Schon in Italien hatte Rumohr der Reiz der italienischen Novellen besonders angezogen, und von der historischen Nutzbarkeit vieler derselben überzeugt, war er selbst in einzelnen Fällen zur Vergleichung der Handschriften geschritten, aber er hatte im Angesicht der reichen handschriftlichen Schätze in Florenz nie daran gedacht, die Novellen zum Gegenstande einer spätern Mittheilung machen zu wollen. In seine Heimat zurückgekehrt, veranlaßte ihn aber bald der Wunsch, der wachsenden Menge emphatischer Reisebeschreibungen über Italien die nüchterne Lebensansicht der Eingeborenen entgegenzustellen, und gleichzeitig die Bemerkung: daß man im Allgemeinen zu wenig Werth auf die Novellisten als Geschichtsquellen lege, diesen Zweig der italienischen Literatur in einem besondern Werke zu bearbeiten, welches als zweites Heft der „Sammlung für Kunst und Historie" unter dem besondern Titel: „Italienische Novellen von historischem Interesse, übersetzt und erläutert von K. F. von Rumohr", zu Hamburg 1823 erschien.

In Italien wußte man bereits seit der Herausgabe der Novellen des Sacchetti, und insbesondere durch Manni's treffliche Untersuchungen („Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio scritta da Domenico Maria Manni", Florenz 1742), daß die meisten Novellen auf Thatsachen beruhen; den deutschen Lesern waren

dagegen nur Novellen bekannt, wo der poetische Stoff und die rhetorische Wendung überwiegen wie im „Decamerone", den Novellen des Bandello und den Märchen des Straparola.

Rumohr unterschied die Novellen in poetische und historische, von welchen die erste Abtheilung Erzählungen von freier Erfindung und willkürliche Gestaltungen eines überlieferten poetischen Stoffs umfaßt, die andere dagegen Darstellungen aus dem wirklichen Leben begreift, welche sich wiederum in Erzählungen wirklicher Ereignisse mit Angabe der Zeit, des Orts und der Personen und in Erzählungen theilen, in welchen unter erdichteten Handlungen und Namen bestimmte Eigenthümlichkeiten einer Person, Gegend oder Zeitgenossenschaft geschildert werden. In Übersetzungen von einer trefflichen Auswahl geschichtlicher Novellen führt uns nun Rumohr Lebensbilder verschiedener Zeitalter vom 13. bis 16. Jahrhundert vor. Zur Schilderung der Sitten des 17. Jahrhunderts bedient sich Rumohr der Ermordungsgeschichte des Johanniterritters Zampieri in Bologna, worin sich wie in vielen handschriftlich in Italien umlaufenden tragischen Familiengeschichten die grenzenlose Verwirrung sittlicher und politischer Zustände in der damaligen Zeit offenbart. Bei dieser Gelegenheit entschuldigt sich Rumohr auf eine liebenswürdige Weise, daß er durch diese Mittheilung Schattenseiten aus der Sittengeschichte eines ihm lieben und werthen Volks aufdecke, ohne sogleich Gelegenheit zu finden, auch sein Gutes an das Licht zu ziehen.

Wie Rumohr so von der lebendigen Freude an Kunst und Poesie zu ihrem tiefern Studium und einer reichen schriftstellerischen Thätigkeit für Geschichte und Theorie fortgeschritten war, so konnten auch die rein sinnlichen Genüsse nicht an ihm vorübergehen, ohne seinen immer beobachtenden und combinirenden Geist zu mannichfaltigen Betrachtungen zu veranlassen. Eine schon früh et-

was schwächliche Gesundheit machte ihn auf die Zuträglichkeit oder Schädlichkeit der Speisen aufmerksam, und günstige Verhältnisse erlaubten es, mit der seinem verfeinerten Geschmack und der Freude am Genuß entsprechenden Sorgfalt bei der Wahl und Zubereitung der Speisen zu verfahren. Das Studium der Geschichte älterer und neuerer Zeit führte gelegentlich auf Nachrichten und Zeugnisse über den Haushalt und die Küche der Menschen und gab den Beobachtungen eine geschichtliche Begründung, sowie ihnen vielfache Reisen und der Aufenthalt in den Hauptstädten der verschiedenen Nationen die gehörige Ausdehnung bei den Verhältnissen der Gegenwart verliehen. Durch den Wunsch, Das Andern mitzutheilen, was ihm selbst Quelle des Wohlseins und sinnlicher Behaglichkeit geworden, entstand so Rumohr's Kochbuch, das unter dem Titel: „Geist der Kochkunst, von Joseph König. Überarbeitet und herausgegeben von K. F. von Rumohr", zu Stuttgart 1822 erschien. Mit Recht rügt der Recensent in den Ergänzungsblättern zur hallischen „Allgemeinen Literaturzeitung", daß sich der Verfasser eines tüchtigen, mit wissenschaftlicher und wohlmeinender Tendenz verfaßten Buchs über die nächsten Bedürfnisse der Menschen, hinter den Namen eines Bedienten versteckt habe.

Rumohr's Kochbuch kündigt im Gegensatz zu allen bisherigen Kochbüchern, die er passend mit unsern marktgängigen Romanen vergleicht, der Schlemmerei und Schleckerei alter und neuer Zeit als den natürlichen Folgen raffinirter Sinnlichkeit und Verderbtheit den Krieg an, und lehrt, wie in den Naturstoffen, welche überhaupt zur Ernährung und Labung der Menschen geeignet sind, durch Feuer, Wasser und Salz die nahrsame, erquickende und ergötzliche Eigenschaft entwickelt wird. Im ersten Buche handelt er von den Elementen der Kochkunst und den thierischen Nahrungsstoffen, im zweiten von den Nahrungsstoffen aus dem Pflanzenreiche. Die einfachsten natur-

gemäßen Lehren werden mit einer Fülle von Kenntnissen und Beobachtungen aller Art in einer classischen deutschen Sprache vorgeführt, die das Buch für jeden Leser, dem das Interesse für die Kochkunst selbst weniger nahe liegt, im höchsten Grade anziehend machen. Dazu ist ein reicher Humor, zu dem der Gegenstand eine natürliche Veranlassung darbietet, in heiterer Fülle über das Ganze ausgegossen. Dieser ist insbesondere im ersten Anhange, wo der Verf. vom Essen spricht, den mannichfaltigsten Lebenserfahrungen auf die anmuthigste Weise beigemischt, und die Capitel von der Erziehung zum Essen und von den Bewegungen und Zuständen des Gemüths, die man vermeiden soll, in sich selbst oder in Andern während des Essens anzuregen, können als vorzüglich gelungen bezeichnet werden. Der zweite Anhang gibt einige Bruchstücke über die Kochkunst auf der pyrenäischen Halbinsel.

Nach Beendigung dieser Arbeit nahm Rumohr in einem gelehrten Aufsatze über Xylographie Hans Holbein gegen die Angriffe auf die Originalität jener geistreichen Formschnitte in Schutz, welche ihm vor Bartsch mit unerschüttertem Glauben beigemessen worden sind, und theilt über die Geschichte der Todtentänze sowie über die Arbeiten des Hanns Lützelburger viele treffende Bemerkungen mit („Kunstblatt", 1823, Nr. 31).

Der fortwährende briefliche Verkehr mit Johann Metzger in Florenz veranlaßte ihn auch nach der Rückkehr nach Deutschland öfters zu Mittheilungen über die in dessen Kunsthandel vereinigten Gemälde („Kunstblatt", 1824, Nr. 7); aber den größten Theil seiner Thätigkeit nahmen jetzt die Vorbereitungen zur Herausgabe des Hauptwerks der „Italienischen Forschungen" in Anspruch, wobei Rumohr die lange theoretische Einleitung fast mehr Mühe kostete als die Zusammenstellung der auf umfassende Forschungen und eine seltene Sicherheit des Blicks gestützten kunsthistorischen Entwickelungen.

Kleine Reisen in benachbarte Städte unterbrachen bisweilen diese Arbeiten, und die reichen Schätze für Kunst und Alterthum zu Kopenhagen, das ihn durch die hohe Gastfreundschaft, womit ihn der Prinz Christian Frederik beehrte, öfters auf längere Zeit festhielt, veranlaßten ihn zu einer gelehrten Mittheilung im „Kunstblatt", 1825, Nr. 87. Unter andern kleinern Arbeiten bemerke ich die im folgenden Jahrgang des „Kunstblatt" (Nr. 6) enthaltenen Auszüge aus Joachim's von Sandrart „Deutscher Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerkünste" (Nürnberg 1675), wo Rumohr einige zwischen der Schwulst und Weitschweifigkeit des starken Folianten verlorene treffliche Abschnitte über berühmte gleichzeitige Künstler, wie Gerhard Dow, Peter von Laar, Claude Gelée und Johann Both, dem gelehrten Publicum wieder zugänglich machte.

Schorn eröffnete den sechsten Jahrgang seines „Kunstblatt" mit einem Briefe an Rumohr über Stil und Motive in der bildenden Kunst und foderte ihn auf, sich mit ihm öffentlich über diese Begriffe zu verständigen, nachdem Beide früher bei vielen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen zu keinem bestimmten Resultate gelangen konnten.

Schorn nannte Stil jene innere Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Darstellung, die sich aus der begeisterten Anwendung der Grundformen der Schönheit auf die mit tiefster Kenntniß erfaßten Gestalten der Natur ergibt. Das Kunstschöne ist ihm der Inbegriff der Grundformen des Schönen, deren Grundlegung das Kunstwerk zu einem selbständigen Ganzen macht, der Stil dagegen die specielle, von der Idee, der Empfindung und der objectiven Naturwahrheit abhängige Anwendung derselben auf die Darstellung. Die besondere Form aber, unter welcher die Idee auf die Empfindung des Künstlers einwirkt und durch dieselbe seine Phantasie zur Erfindung eines Gebildes anregt, bezeichnet er als Motiv.

Rumohr finden wir in seiner Entgegnung (Nr. 75) desselben Jahrgangs auf einem mehr künstlerisch-empirischen Standpunkt. Er unterscheidet zuerst die Aufgabe als den Zweck und Gegenstand künstlerischer Darstellungen von dem Stoffe, vermöge dessen dargestellt wird. Der Gegenstand selbst ist bald ein gegebener, bald eine willkürliche, durch zufällige Anregungen veranlaßte Verbindung von Vorstellungen, und wegen dieser Unterscheidung scheint ihm Schorn's Bezeichnung des Motivs nicht zu passen. Der Stoff aber zerfällt in einen derbern, in Bezug auf den Künstler gestaltlosen — feste Körper für den Bildner, Farbe und Helldunkel für den Maler; und in einen edlern, schon vor aller Kunst gestalteten — die Summe organischer und natürlicher Formen.

Stil nennt nun Rumohr in einer dem allgemeinen Gebrauch entgegengesetzten Weise, die leichtfaßliche, dem Sinne wohlgefällige Vertheilung und Anordnung des derbern Stoffs, und sucht durch geschichtliche Beispiele darzulegen, wie diese in einer niedern technischen Sphäre entwickelte Eigenschaft der Kunst abgesondert vorhanden sein kann und an einzelnen sonst unbedeutenden Kunstwerken als ein Vorzug hervortritt, während auf der andern Seite die gänzliche Abwesenheit des Sinnes für Anordnung und Vertheilung des derbern Kunststoffs den Eindruck verdienstvoller und geistreicher Werke der neuern Kunst zerstört. Besonders eifert Rumohr gegen die Annahme, daß der Stil durch Anwendung der im Menschengeiste ruhenden mathematischen Urformen die Naturgestalten beherrschen könne. Die bildenden Künste, deren Formen nothwendig hinter der Kraft, Eindringlichkeit und innern Vollendung der Naturformen zurückbleiben, sollen diese nicht verklären, sondern sie mit Sinn erfassen, um sie nach den Wünschen und Foderungen der Menschen für menschliche Zwecke selbstthätig zu verwenden.

Schorn beharrt in einem zweiten Aufsatz auf seiner Erklärung des Stils und bestreitet die Möglichkeit, nach Rumohr's positivem Erfahrungsbegriff die Gesetze des Stils aus den Foderungen des Stoffs zu constituiren.

Ihm entgegnete Rumohr im ersten Theile seiner „Italienischen Forschungen" (Berlin 1827), wo er den reichen durch vieljähriges Studium gewonnenen kunsthistorischen Resultaten eine lange Einleitung zur nähern Bezeichnung seines Standpunkts voranschickt.

Die in der ersten Abtheilung, welche Rumohr nicht ganz passend „Haushalt der Kunst" betitelt, enthaltenen Ansichten stimmen im Wesentlichen mit den in seinen frühern Schriften gegen Jacobs, über die Gruppe des Kastor und Pollux, und in den Aufsätzen des „Kunstblatt" entwickelten überein. Die idealistischen Begriffe älterer und neuerer Ästhetiker werden im Sinne Schelling's, daß die Kunst ein Schaffen im Geiste der Natur sein müsse, mit vielen aus reicher Belesenheit und künstlerischer Erfahrung hergeleiteten Gründen, aber ohne philosophische Folgerichtigkeit und Präcision widerlegt. Das den großen Kunstepochen beigelegte und der Gegenwart empfohlene Naturstudium ist kein zufälliges und abgerissenes, sondern ein vielseitiges fortgesetztes Auffassen des Einzelnen mit steter Beziehung auf das Durchwaltende und Allgemeine, wodurch der Künstler gleichsam mit der Natur vereinigt zur wahren Freiheit und Unabhängigkeit von Einzelnen hindurchdringt. Gegen Creuzer's Bezeichnung Rumohr's als eines hartnäckigen Empirikers *) wurde er zuerst von Friedrich Thiersch in seinen geistreichen archäologischen Briefen über das Ideale in der griechischen Plastik („Kunstblatt", 1831, Nr. 45) vertheidigt, und Rumohr selbst lehnte sie in einem auf

*) In der Anzeige von Thiersch' „Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen" (wiener „Jahrbücher für Literatur", Oct. — Dec. 1830).

diese Briefe bezüglichen Schreiben an Thiersch („Kunstblatt", 1831, Nr. 79) entschieden ab. Die in der zweiten Abtheilung über das Verhältniß der Kunst zur Schönheit enthaltenen Ansichten, wo Rumohr, ohne ein allgemeines Schönheitsgesetz aufzufinden, drei Arten von Schönheit feststellte, vertheidigte er in einem besondern Schriftchen: „Beigabe zum ersten Bande der Italienischen Forschungen" (Berlin 1827), gegen die gerechten Einwürfe des Herrn von Quandt in der halleschen „Allgemeinen Literaturzeitung", 1827, Nr. 167.

In der zweiten Hälfte des ersten Bands betrachtet Rumohr in geistreicher Entwickelung die dunkelsten Jahrhunderte der Kunstgeschichte, von den ersten Darstellungen des über der sinkenden heidnischen Kunstwelt emporsteigenden Christenthums bis zu den erfolgreichen Bestrebungen namhafter italienischer Künstler im 13. Jahrhundert.

Diese Abschnitte enthalten weder noch beabsichtigen sie eine vollständige Geschichte der gesammten künstlerischen Thätigkeit in jenen Zeiten, denn Rumohr wollte nur Resultate eigener Forschungen mittheilen, und ihm waren nicht allein viele für die Geschichte besonders wichtige Theile des Landes, z. B. ganz Unteritalien und Sicilien, sondern selbst die meisten außerhalb der größern von Rumohr besuchten Städte befindlichen Kunstwerke wegen der mit dem Besuch verknüpften Beschwerden unzugänglich geblieben. Aber nach des edeln Agincourt verdienstvollen, jedoch nicht von hinreichender Kritik geleiteten Bestrebungen, Cicognara's eleganter Oberflächlichkeit und Ciampi's redlichen, öfter benutzten als erwähnten Forschungen verbreitete Rumohr durch die seltene Verbindung gelehrten Studiums mit sicherm künstlerischem Blick auch über die Kunstgeschichte dieser Zeiten ein neues Licht.

Ohne das Wesen der altchristlichen Kunst in Architektur, Bildnerei und Malerei in ein großartiges Ge-

mälde zusammenzufassen oder die Fülle der Erscheinungen gründlich ins Einzelne zu verfolgen, bezeichnet er treffend die Kunststufe, welche die ersten sich der Darstellungsweise der antiken Kunst anschließenden allegorischen Vorstellungen einnehmen.

Bei der Schilderung der Kunstzustände im Zeitalter der Langobarden blieben ihm die sicher jenen Zeiten angehörigen mit Inschriften bezeichneten Reliefs in Cimitile bei Nola und in Cividale im Friaul, sowie die Sarkophage der Erzbischöfe Theodorus und Felix in Ravenna unbekannt. Die Wandgemälde unter dem Dom von Assisi dagegen, welche Rumohr diesem Zeitalter zuschreibt, sind offenbar nach dem um das Jahr 1028 vom Bischof Ugo veranstalteten Neubau des Doms und vor dem dritten Bau durch den Meister Johann von Gubbio 1140 gefertigt worden. Gemälde aus dem 6., 7. und 8. Jahrhundert finden sich häufiger in den Katakomben Unteritaliens und Siciliens, die bis ins 12. Jahrhundert zu Begräbnißplätzen benutzt wurden, und die von Neapel bieten eine Reihenfolge von den altchristlichen Zeiten bis in diese Epoche herab dar, wo sich in den spätern auf gleiche Weise wie in Assisi und wie in den Wandgemälden der verschiedenen Grotten bei Castellamare, Calvi und bei den Ruinen des um das J. 880 zerstörten Klosters S.-Vincenzo al Volturno, viele Spuren der antiken Malerpraxis erhalten haben. Desgleichen gehören die kürzlich von Orti Manara*) herausgegebenen Gemälde der Felsenkapelle bei der Kirche der heiligen Nazario e Celso in Verona nicht wol, wie Rumohr annimmt, dem 7. oder 8. Jahrhundert an, sondern wahrscheinlicher sind die drei verschiedenen Wandbewürfe in

*) L'antica cappella incavata a scalpello nel monte detto di scaglione o costiglione presso la chiesa de SS. Nazaro e Celso in Verona (Verona 1841).

kurzen Zwischenräumen im 11. und 12. Jahrhundert bemalt worden.

Der sehr verdienstvolle Aufsatz über den Zustand der bildenden Künste von Karl's des Großen Regierung bis auf Friedrich I. beleuchtet vorzugsweise in einer Reihenfolge treffender Bemerkungen die Geschichte der deutschen Kunst während dieser Jahrhunderte und entwickelt die Ursachen des Übergewichts derselben über die gleichzeitigen Bestrebungen in Italien. Die Epoche des tiefsten Verfalls der letztern führt Rumohr von der Mitte des 9. bis zu Anfang des 12. Jahrhunderts fort, aber die Veranlassungen, die ihn bedingten, faßte er für die sehr verschiedenen Verhältnisse in den einzelnen Theilen Italiens zu allgemein auf, sowie auch die Aufzählung der Kunstdenkmäler zu lückenhaft ist und die localen Unterschiede zu wenig hervorhebt. Allein Mailand konnte z. B. in der von Wolvinus im Auftrag des Erzbischofs Angilbert um das J. 835 gefertigten Altarbekleidung, welche die vorhergehenden Goldschmiedarbeiten des langobardischen Zeitalters an Eleganz übertrifft, sowie in dem Kelch des Erzbischofs Gottfried vom J. 978 und in den beiden auf Befehl des Erzbischofs Eribert um das J. 1045 verzierten Evangelienbüchern für die Johanniskirche in Monza und den Dom zu Mailand interessante Anknüpfungspunkte darbieten. Auch mit den Miniaturen der Abschrift des bekannten Lobgedichts des Donizo lassen sich viele gleichzeitige zusammenstellen, von welchen besonders die aus der Zeit des Abts Desiderius in Montecasino um das J. 1070 eine bessere Technik darlegen. Ebenso begreifen Rumohr's Mittheilungen über die im 12. Jahrhundert mit zahllosen localen Abstufungen wieder aufstrebende Kunst nur eine Reihenfolge von Erscheinungen in Mittelitalien, welche treffend charakterisirt werden, ohne daß Rumohr's Betrachtung selbst für diese Länder irgend erschöpfend genannt werden könnte. Für die römische Bildnerschule der Cosimaten

hatte Witte vor Rumohr, und Promis und Gaye haben nach ihm Forschungen angestellt, und doch bleibt noch Manches zu erwähnen übrig.

Ein vorzügliches Verdienst erwarb sich Rumohr durch die im folgenden Abschnitt über das 13. Jahrhundert enthaltene gelehrte und lichtvolle Auseinandersetzung der Einwirkungen der Byzantiner auf die Entwickelung der italienischen Malerei und durch die scharfe Unterscheidung des byzantinischen Stils von den künstlerischen Traditionen der Italiener. Für die Nachwirkung der vom Abt Desiderius nach Montecasino berufenen griechischen Mosaicisten konnten die Wandgemälde, welche die ganze von demselben im J. 1073 erbaute Kirche S.-Angelo in Formis bei Capua verzieren, Rumohr einen sicherern Anhaltspunkt geben als die von ihm hervorgehobenen römischen Kunstwerke.

Den insbesondere seit jener Zeit fortdauernden Einfluß der Byzantiner auf die Bestrebungen der italienischen Künstler, die sich ihm bald unbedingt hingaben, bald sich theilweise in ihren Zusammenstellungen und dem technischen Verfahren von ihm bestimmen ließen, während sie sich oft wieder localen antiken Vorbildern anschlossen, können wir in einer Reihe von öfters mit Künstlernamen bezeichneten Bronzethüren, Bildwerken anderer Art und Malereien verfolgen, welche von Rumohr, da sie größtentheils Unteritalien angehören oder in kleinern Orten zerstreut sind, übersehen wurden. Mit dem von Rumohr besonders hervorgehobenen Mosaicisten Solsernus, der 1207 die Façade des Doms von Spoleto verzierte, wetteifern die drei bisher unbekannten römischen Maler Johannes, Stefanus und Nicolaus, welche die jetzt verlassene Basilika beim Castello S.-Elia unweit Civita Castellana ausmalten.

Bei der Fülle trefflicher, auf scharfsinnige Combinationen gestützter Bemerkungen, die dieser erste Band der „Italienischen Forschungen“ enthält, übersieht man gern

einzelne, besonders kecke, unbegründete Hypothesen, die hier mit der größten Zuversicht mitgetheilt werden. Hierher rechne ich die Annahme: daß die musivischen Deckengemälde des äußern Gangs der venetianischen Marcuskirche dem christlichen Alterthum angehören, wozu weder die Structur und die Geschichte des Gebäudes, noch der Charakter der Gemälde selbst eine genügende Veranlassung geben. Die Gemälde haben nicht, wie Rumohr sagt, einen weißen, sondern goldenen Hintergrund, die Gewandmotive zeigen entschiedene Spuren späterer Technik, und für das Festhalten der früh ausgebildeten typischen Vorstellungen aus dem Alten Testament lassen sich noch spätere Beispiele nachweisen. Aus den frühern Jahrhunderten des Christenthums möchte dagegen der eigenthümlich verzierte Mosaikfußboden der alten Basilika zu Grado in den venetianischen Maremmen herrühren, deren alter Kanzel auch die in der Marcuskirche nachgebildet erscheint.

Noch sonderbarer erscheint aber die Bestimmtheit, mit welcher Rumohr an dem 1743 unter Benedict XIV. nach einer Zeichnung erneuten musivischen Gemälde der Tribune an der Scala Santa Handfertigkeiten des 9. Jahrhunderts wahrnehmen wollte.

Der zweite Band der „Italienischen Forschungen" umfaßt eine Reihefolge verschiedener Aufsätze über die Geschichte der Kunst in Mittelitalien, vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zu den nächsten Vorgängern Rafael's und Michel Angelo's. Nachdem Vasari in seinen anmuthigen Lebensbeschreibungen die Künstler Toscanas an die Spitze aller kunstgeschichtlichen Entwickelung gestellt, rief das mit dem Sinken der politischen Bedeutung Italiens sich steigernde Interesse an den künstlerischen und literarischen Hervorbringungen der einzelnen Städte eine Menge provinzieller Kunstgeschichten hervor, die theils durch verdienstvolle Aufklärungen, theils durch heftige Ausfälle gegen Vasari und oft selbst durch er-

dichtete Combinationen und Erzählungen ihrer Vaterstadt einen ähnlichen Ruhm sichern sollten wie Vasari den rastlosen Bildungsfortschritten seiner Mitbürger. Lanzi verarbeitete das umfassende Material durch vorsichtige Abwägung der verschiedenen entgegengesetzten Meinungen und reichen Notizen zu einer literarischen Kunstgeschichte, aber schleppte, in den Kunstansichten des Mengs'schen Zeitalters befangen und nur theilweise auf Anschauung des Einzelnen gestützt, die Masse der durch Localscribenten aufgespürten Künstlernamen als literarischen Ballast mit fort. Rumohr faßt dagegen nur die hervorragenden, die Entwickelung der Kunstgeschichte Mittelitaliens bezeichnenden Namen aus der Fülle der Erscheinungen heraus und theilt, ohne Vollständigkeit irgend einer Art zu erstreben, nur neue Resultate seiner auf sorgfältige und gediegene Beobachtung und das umfassendste urkundliche Quellenstudium gestützten Forschungen mit.

Zuerst wies Rumohr in einem trefflichen und gründlichen Aufsatz dem bei Vasari als eine seine Zeitgenossen weit überstrahlende Erscheinung hervorgehobenen Cimabue durch richtige Würdigung der gleichzeitigen Sieneser Bestrebungen und insbesondere der Gemälde des Duccio di Buoninsegna seine kunsthistorische Stellung an.

Der Bewunderung des von seinen Zeitgenossen hochgefeierten Giotto, die, nachdem sie Jahrhunderte lang gleichsam traditionell fortgepflanzt worden, unter Rumohr's näherer Umgebung in Rom in einer etwas überschwänglichen Weise wieder auflebte, trat er mit nüchterner scharf zergliedernder durch den Geist des Widerspruchs gesteigerter Kritik entgegen, die er später in den Anmerkungen zu Schorn's Übersetzung des Vasari, nach mehren deshalb erduldeten Angriffen, einigermaßen milderte. Weit davon entfernt, dem Giotto eine besondere Großartigkeit der Auffassung christlicher Charaktere und ein tiefes Eingehen in den jedesmaligen Vorwurf zuzugestehen, bezeichnet er ihn, von einer genauen Betrachtung

des durch seine Namensunterschrift beglaubigten Bildes in der Kapelle Baroncelli der Kirche Sta.-Croce zu Florenz ausgehend, als frivolen Erneuerer, der mit Aufgeben der altchristlichen, von den Byzantinern fortgepflanzten, und von Duccio und Cimabue zu seltener Erhabenheit durchgebildeten Typen, mit Geschick und Leichtigkeit die Lieblingsgegenstände seines Zeitalters, insbesondere die Lebensmomente moderner Heiligen in affectvollen Darstellungen vorführte und sich der altitalienischen Malertechnik anschloß. Den Menschen Giotto klagt der lebensfrohe Rumohr, auf ein paar Novellenerzählungen gestützt, wegen seiner nüchternen praktischen Weltansicht an, die er wol mit den meisten italienischen Künstlern gemein hatte, die, während sie wie Pietro Perugino die tiefste religiöse Sehnsucht in ihren Bildern aussprechen, weit entfernt waren von jenem religiösen Hinbrüten farbloser deutscher Stubenfrömmelei.

Schon Ernst Förster vertheidigte Giotto in einem trefflichen Aufsatz der „Beiträge zur neuen Kunstgeschichte" und hob als sein Verdienst die Eroberung des Gedankens für die bildende Kunst und die damit in Verbindung stehende Vermehrung des Stoffs hervor. Dieser Stoff gehört aber nicht vorzugsweise dem pathetischen und burlesken Bereiche mönchischer Religiosität an, wie Rumohr vermuthet, sondern umfaßte die Gedankenwelt einer großartig bewegten Zeit, deren poetischen Gehalt Rumohr ebenso wenig anerkannte wie die Gesammterscheinung des größten Künstlers des 14. Jahrhunderts. In S.-Francesco zu Assisi, wo sich die schwärmerische Verehrung des neuern Heiligen in einer eigenthümlichen Kunstwelt aussprach (während der Tempel zu Orvieto die poetisch-symbolische Anschauung der christlichen Religion und die tiefe Einheit des Alten und Neuen Testaments im Begriffe des Opfers verherrlichte und poetische und religiöse Hochgefühle bei der Erbauung freibürgerlicher Dome zusammenwirkten), tritt in der Ver-

mählung des heiligen Franz mit der Armuth und in den andern auf ihrer Kunststufe so harmonisch wirkenden Gemälden das Burleske gewiß ebenso wenig hervor wie in manchen seltsamen Allegorien der „Göttlichen Komödie", aus welcher jener Gegenstand entlehnt ist. Jenes könnte man eher in einzelnen Darstellungen aus dem Leben des heiligen Franz in der Oberkirche zu Assisi finden, die, wie Rumohr darlegt, nicht von Giotto, sondern von seinen Nachfolgern gemalt wurden, obwol mehre der großartigen und ergreifenden Compositionen, wie der Tod des Grafen von Celano und die Erscheinung des heiligen Franz im Concil von Arles, zu entschieden den Geist der Erfindung des Giotto aussprechen, um sie nicht von ihm herzuleiten. Das berühmte früher von Ruscheweyh und zuletzt für Rosini's flüchtige Geschichte der italienischen Malerei als Hauptwerk des Giotto gestochene Wandgemälde im Refectorium von Sta.-Croce zu Florenz erkannte Rumohr als später; wahrscheinlicher dürfte dagegen dem Giotto das Rumohr unbekannte herrliche Tafelbild mit dem gleichen Gegenstand in der Sammlung des Grafen Bisenzio in Rom angehören. Nicht fehlt es, wie Rumohr glaubte, an alten und zuverlässigen Nachrichten für die Originalität der dem Giotto in der Sacristei der Peterskirche beigelegten Gemälde, für diese und für die großartige Composition des Mosaiks mit dem Schiff der Kirche hatten Garampi *) und Cancellieri **) schon lange die betreffenden Beweisstellen bekannt gemacht. Irrigerweise fand Rumohr die Vorzüge des Giotto besonders in den lange nach seinem Tode gefertigten Gemälden der Incoronata in Neapel ausgesprochen, die in manchen Theilen an Taddeo Gaddi erinnern, und falsch bezeichnete er ebenfalls die Gemälde

---

*) Illustrazione di un antico sigillo della Garfagnana (Rom 1759), S. 83.

**) De Secretariis veteris Basilicae Vaticanae (Rom 1786), S. 863.

in der Arena zu Padua, wenn er sie gänzlich entstellt nennt, da nur ein Theil derselben, obwol mehr als Selvatico *) in seiner schätzbaren Schrift annimmt, von neuern Händen besudelt erscheint. Die Figur der Stultitia ist nicht wie mehre andere der von Giotto besonders geistreich charakterisirten Gestalten der Tugenden und Laster übergangen, sondern nach Überweisung der Figur des Giotto im 17. Jahrhundert an einer andern Stelle gemalt worden. Wie Rumohr mehre andere Gemälde des Giotto wie das in der Brera zu Mailand und die im Besitz Kestner's zu Rom unbekannt blieben, so sind auch zwei Hauptwerke, die Rumohr's Meinung gewiß bestimmt haben würden, seit dem Erscheinen der „Italienischen Forschungen" der Anschauung zurückgegeben worden. Das großartige trefflich erhaltene Wandgemälde im Refectorium von Sta.-Chiara zu Neapel, welches ich bereits für eine besondere Schrift in Kupfer stechen ließ, würde Rumohr überzeugt haben, daß Giotto seinen Vorgängern nicht wie er annahm in der Durchbildung einzelner erhabener Gestalten der christlichen Welt nachstand, und die lebendige Charakteristik der bedeutendsten Persönlichkeiten des florentinischen Freistaats in den vorzugsweise durch des Engländers Kirkop Verdienst wieder aufgedeckten Gemälden im Palaste des Barghello zu Florenz, mußte ihm die Bewunderung noch erklärlicher machen, welche die Zeitgenossen des Giotto ihm wegen der frischen Auffassung des mannichfaltigen Lebens zollten.

Ein besonderes Verdienst erwarb sich Rumohr um die Nachfolger des Giotto und die sieneser Meister des 14. Jahrhunderts durch geistreiche Bezeichnung ihres künstlerischen Charakters und gründliche Untersuchung über ihre Geschichte. Des Giottino Fortschritt in der

*) Sulla Capellina degli Scrovegni nell' arena di Padua e sui frechi di Giotto in essa dipinti (Padua 1836).

weitern Durchbildung der Licht- und Schattemassen tritt besonders in den von Rumohr übergangenen Deckengemälden der Kirche Sta.-Chiara zu Assisi hervor. Demselben Künstler möchte das neuerlich in Florenz wieder aufgedeckte Wandgemälde mit der Vertreibung des Herzogs von Athen angehören, welches in der Personification des Geizes durch eine kleine Geryonsgestalt, die der fliehende Herzog in den Armen hält, ein interessantes Beispiel von dem Einfluß Dante'scher Vorstellungen auf die Kunst gibt.

Sonderbarerweise übersah sowol Rumohr als Förster, der nach ihm den Simon Martini geistreich charakterisirte, ein Hauptwerk desselben, die zehn Darstellungen der Martinskapelle in der Kirche S.-Francesco zu Assisi, welche ihm entschieden angehören, obwol sie Vasari dem Puccio Cappanna beilegt. In der Kirche des heiligen Lorenz zu Neapel entdeckte ich unter dem von neapolitanischen Geschichtschreibern einem fabelhaften Simon von Neapel beigelegten Gemälde mit der Darstellung des Bischofs Ludwig von Toulouse, der seinem jüngern Bruder Robert die Krone von Sicilien abtritt, die Inschrift Simon de Senis me pinxit, wodurch eine interessante Gelegenheit geboten wird, Simon's sinnvolle feine Auffassung im Bildniß des Königs Robert mit der großartigern Weise des Giotto, der ihn im Refectorium der Clarenkirche darstellte, zu vergleichen.

Ein längerer Aufsatz über den Bau des Doms von Siena, der gewissermaßen die kunsthistorische Entwickelung unterbricht, enthält sehr interessante urkundliche Forschungen über das Bauwesen und die Bildnerschulen Italiens im 13. und 14. Jahrhundert.

In der folgenden inhaltreichen Abhandlung: „Von einigen Dunkelheiten und Verwechselungen der Kunstgeschichte des 14. und folgenden Jahrhunderts", stellte Rumohr den Lorenz von Viterbo offenbar zu hoch, wenn er ihn hinsichtlich der Charakteristik der Köpfe dem Fra

Filippo und Alessio Baldovineti und in der Anlage des bei ihm mehr motivreichen als zur Schönheit durchgebildeten Gefältes den meisten Zeitgenossen vorzieht.

Aber als der vorzüglichste Theil des Werks, als Rumohr's trefflichste kunsthistorische Arbeit und als die beste neuere Schrift über mittelalterliche Kunst überhaupt, muß der Entwurf einer Geschichte der umbrisch-toscanischen Malerschulen für das 15. Jahrhundert betrachtet werden. Die Charakteristiken und Zusammenstellungen des Arcagnuolo und des Giovanni da Melano, des Masaccio und Fiesole, des Ghiberti und Donatello werden gewiß zu jeder Zeit als classisch anerkannt bleiben. Spätern Forschern ist es vorbehalten, die Entwickelung einzelner Individualitäten genauer zu verfolgen und neue Gestalten den bekannten anzureihen, aber Rumohr's Betrachtungsweise im Ganzen dürften sie nicht wol erschüttern. Zu einer etwas günstigern Beurtheilung des Donatello hätte ich Rumohr die Anschauung der Meisterwerke desselben zu Montepulciano gewünscht, sowie ihn der Anblick der genialen Schöpfungen des Signorelli in Orvieto veranlaßt haben würde, diesem großen Vorgänger des Michael Agnolo, der zuerst von den Malern der neuern Welt die entkleidete menschliche Gestalt beherrschte und mit Seele durchdrang, eine vorzügliche Berücksichtigung zu widmen. Ebenso wäre es wünschenswerth, daß Rumohr seiner geistreichen und treffenden Charakteristik der spätern Meister der umbrischen Schule, durch den Besuch von mehren kunsthistorischen Hauptpunkten Umbriens und das Studium von Künstlern, über die er wie über Piero della Francesca voreilig urtheilte, eine tiefere Begründung und größere Ausdehnung gegeben hätte. Der Einfluß der Malerschule von Siena auf die Entwickelung der umbrischen Kunst beginnt schon mit der Anwesenheit des Simon in Assisi, und läßt sich außer den bereits von Rumohr erwähnten Beweisen durch manche andere Beispiele bis zu Ende des 15.

Jahrhunderts fortführen, wo durch Pietro Perugino und Pinturicchio die Rückwirkung auf die bessern sieneser Meister, insbesondere den Pacchierotto und selbst den Sodoma, eintrat. Für das Anschließen des Alunno an sieneser Vorbilder zeugt der Vergleich seiner frühesten Gemälde in Diruta mit den sieneser Bildern in Pienza.

Weniger genau als in seiner treffenden Charakteristik der Meister ist Rumohr in den Beschreibungen der einzelnen Kunstwerke; ihn beschäftigt nur selten der Vorwurf des Künstlers, aber die Auffassungsweise desselben pflegt er in kurzen, scheinbar aus dem Gedächtniß niedergeschriebenen Sätzen näher zu bezeichnen. Rumohr schrieb mir hierüber im Juni 1834 nach Italien: „Wenn es mir bisweilen geglückt ist, in wenig Worten ein Kunstwerk anschaulich zu machen, so war es, weil ich dabei nur an das Kunstwerk gedacht und dessen Eindruck auf mich vergessen hatte.“ Irrthümer wie die sonderbare Verwechselung des zu den Füßen Alexander's III. sterbenden Gegenpapstes in den Wandgemälden des Spinello zu Siena, mit der Demüthigung Friedrich's in Venedig, sind ihm jedoch sonst nicht entschlüpft.

In der letzten Abhandlung des zweiten Bandes „Über die unumgängliche Vielseitigkeit in den Beziehungen, die Hindernisse der Entwickelung, die Ursachen des vorzeitigen Verfalls der neuern Kunst“, hat Rumohr den vorher nur von sieneser Schriftstellern gefeierten Giovanni Antonio Razzi, genannt Sodoma, unter den Zeitgenossen Rafael's mit Recht hervorgehoben. Mir schien das Verdienst der von Rumohr besonders gerühmten Gemälde im Kloster Monte uliveto maggiore sehr ungleich, auch hat ein großer Theil derselben durch Übermalung gelitten. Die in diesem Aufsatz enthaltenen allgemeinen Betrachtungen über die Geschichte der Kunst in Italien enthalten eine Menge geistreicher und treffender Blicke.

Der zweite Band der „Italienischen Forschungen" wurde mit noch entschiedenerm Beifall begrüßt als der erste, er bildete die Grundlage zu einer neuen, auf sicheres Quellenstudium und umfassende Kunde basirten Auffassungsweise der italienischen Kunstgeschichte, an welche sich alle neuen Forscher angeschlossen haben und anschließen müssen. Unter den Künstlern und Kunstfreunden trug er wesentlich dazu bei, vor dem ebenso einseitigen und verblendeten Enthusiasmus für unbedeutende alte Vergolder, als vor dem für seichte Schmiererei neuerer Zeiten zu bewahren, und Geist und Herz für das wahrhaft Bedeutende und von originellem Leben Erwärmte aller Zeiten zu erschließen.

Während seines zweiten Aufenthalts in Rom hatte sich Rumohr der unter den geistreichsten deutschen Künstlern wie Cornelius, Wagner, Veit, Koch und Overbeck herrschenden Abneigung gegen das steife geisttödtende Unterrichtswesen der Kunstakademien angeschlossen, das erst in den letzten Zeiten an mehren Orten einige glückliche Modificationen erfahren hat. Diese Institute, welche zu Anfang des 17. Jahrhunderts der Wunsch italienischer Künstler ins Leben rief, der unter ihren Landsleuten überhandnehmenden Vorliebe für die Kunstbestrebungen der Niederländer entgegenzutreten, hatten seit der Zeit ihrer Entstehung zahllose Summen in den verschiedenen Ländern verschlungen, ohne einem bedeutenden Talente seine Ausbildung gegeben zu haben, denn gediegenere Geister, z. B. ein Rafael Mengs, hatten sich außerhalb derselben ihre Bahn gebrochen.

Rumohr war wie jene trefflichen Künstler der Meinung, daß das Handwerksmäßige der Malerei wie bei den großen Meistern der frühern Jahrhunderte im Knabenalter zu erlernen sei, sodaß die fortschreitende geistige Entwickelung mit der gleichzeitigen Ausbildung der technischen Fertigkeiten Hand in Hand gehe. Ihn hatte schon früher der Gedanke beschäftigt, einen Künstler nach

seinen Ansichten zu erziehen, wozu ihn das eigene, insbesondere in der Erfindung von Landschaften anzuerkennende Talent und eine größere Vertrautheit mit dem technischen Verfahren, als sie Kunstgelehrten eigenthümlich zu sein pflegt, befähigten. Das mehr untergeordnete Talent des Franz Horny, der Rumohr auf seiner zweiten italienischen Reise begleitete, konnte seinen Wünschen nie ganz entsprechen. Wäre dieser nicht in der künstlerischen Entwickelung dahingestorben, so hätte er später einen größern Genius auf eine eigenthümliche Weise in der Art des Giovanni da Udine unterstützen, aber nicht wol schaffend auftreten können.

Während jetzt Rumohr in Rothenhausen mit der Herausgabe der „Forschungen" beschäftigt war, besuchten ihn öfters jüngere Künstler aus Hamburg, die von seinen Sammlungen und seinem Interesse an ihrer Thätigkeit angezogen wurden. Von diesen nahm Rumohr einen talentvollen sechzehnjährigen Jüngling, Namens Friedrich Nerlich, in sein Haus, suchte ihm früh die Handhabung aller malerischen Werkzeuge methodisch beizubringen und leitete die künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung. Nerlich's Heranwachsen zur männlichen Reife und sein glühendes Verlangen, das Vaterland der Künste zu betreten, wo er sich später unter dem Namen Nerly die allgemeine Anerkennung und Liebe erwarb, trafen mit Rumohr's Wunsche zusammen, nach Beendigung der Herausgabe des zweiten Theils der „Forschungen", für einen dritten, der die Untersuchung durch eine umfassende Arbeit über das Zeitalter Rafael's abschließen sollte, an Ort und Stelle neue Materialien aufzufinden.

Ehe Rumohr im Frühjahr 1828 in Nerlich's Begleitung seine dritte Reise nach Italien antrat, verweilte er einige Zeit in Dresden und in Berlin. In Dresden fand er in jener Fülle von Meisterwerken, die einst die Richtung seiner Lebensbestrebungen bestimmte, die Krone

von allen, Rafael's Madonna, durch Palmaroli's unglückliche Restauration entstellt. Die öffentliche Verbreitung seiner mündlichen Misbilligung veranlaßte ihn zu einer umständlichen und lehrreichen Auseinandersetzung seiner Ansichten über diese und andere neuere Wiederherstellungsversuche alter Meisterwerke („Kunstblatt", 1828, Nr. 38). In Berlin nahm Rumohr den lebhaftesten Antheil an dem Emporsteigen des neuen Museums, mit welchem der geistreichste Architekt der neuesten Zeit eine Epoche in der Architektur Norddeutschlands begründete. Genaue Bekanntschaft mit den zur Ausschmückung bestimmten Gemälden, und der Wunsch, den mannichfaltigen Sprossen des Baumes der Kunstgeschichte neue und zugleich die Blüten der Vollendung hinzuzufügen, begleiteten Rumohr nach Italien und veranlaßten ihn, mit Zurücksetzung der literarischen Absichten, seine Zeit auf die edelste und uneigennützigste Weise diesem Zwecke aufzuopfern. Die Reise ging von Anfang an nicht ganz nach Rumohr's Wunsch, schon in Mantua beschädigte er sich durch einen Fehltritt den Fuß, was später während zwei Monaten seine Thätigkeit in Florenz lähmte. Dann knüpfte er mit Metzger in Florenz und dem Marchese Nerli in Siena, wegen Bilderverkaufs Unterhandlungen an, welche ihn selbst nöthigten, den für seine Gesundheit erfoderlichen Gebrauch der Seebäder an der genuesischen Küste aufzugeben.

Inzwischen traf der Kronprinz von Preußen in Florenz ein, und Rumohr wurde die ehrenvolle und schwierige Aufgabe zu Theil, diesen für alles Schöne in so hohem Grade empfänglichen Fürsten in vier Tagen durch die Kunstwelt der Arnostadt zu führen. Dann geleitete Rumohr den Kronprinzen durch die alterthümlichen Gebäudemassen des hochgelegenen, malerisch gruppirten Siena, dessen reichgeschmückter schattiger Dom und alte Malerschule durch das Gepräge einer auf religiöse Hingebung

und bürgerliche Freiheit basirten poetischen Blütezeit so mächtig auf jedes edle Gemüth wirken.

Der Kronprinz hatte in Mailand ein verkäufliches Bild gesehen, welches dort dem Rafael zugeschrieben ward, und Rumohr, dessen Meinung der Prinz zu vernehmen wünschte, da das erregte Wohlgefallen nicht alle Zweifel niederschlug, ließ sich durch den preußischen Gesandten in Rom Geheimrath Bunsen bewegen, eine Reise nach Mailand zu unternehmen. Hier angelangt fand er sich in seinen Erwartungen in Betreff des Bildes getäuscht, der Aufenthalt, der sich durch die Aussicht auf andere Erwerbungen bis auf drei Monate verlängerte, befriedigte ihn wenig, und zuletzt mußte der Ankauf der von ihm vorgeschlagenen Gemälde aus dem 16. Jahrhundert von großartiger Wirkung, woran das berliner Museum so fühlbaren Mangel litt, wegen eingetretener Verhältnisse unterbleiben. Da traf es sich, daß Rumohr für die zu seiner Disposition gestellte Summe von 117 Louisdor ein schönes von Valerio Vincentino gearbeitetes Gefäß von Bergkrystall, mit reicher Fassung, von Benvenuto Cellini erwarb, das ihn aus Besorgniß, es möchte auf dem Transport beschädigt werden, zuletzt veranlaßte, es selbst nach Berlin zu überbringen. Hier nahm Rumohr den lebhaftesten Antheil an der historischen Bestimmung der einzelnen für das neue Museum ausgewählten Gemälde, und nach der Rückkehr nach Rothenhausen wurde ihm vom Staatsminister von Humboldt angezeigt, der Kronprinz wünsche, daß die zur Auswahl und Anordnung der Gemälde des Museums ernannte Commission sich mit ihm in Verbindung setzen möge. Rumohr erklärte sich nach Einsicht der ihm mitgetheilten Sitzungsprotokolle im Einzelnen mit den Deliberationen der Commission einverstanden, stellte aber im Allgemeinen einen ganz verschiedenen Plan auf, der mit leichten Abänderungen angenommen wurde. Gleichzeitig erhielt Ru-

mohr vom König und vom Kronprinzen mehrfache Zeichen ihrer Gunst und Erkenntlichkeit.

Wie mir Rumohr am 30. April 1832 nach Rom schrieb, hätte er auf dieser letzten Reise gewünscht, Fea's matt gesammelte und matt benutzte Forschungen in einem größern Maßstab im Archiv der Peterskirche und in andern römischen Archiven bis zur Zusammenstellung eines Codex diplomaticus der Kunstgeschichte des Papstes Julius II. fortsetzen zu können. Er würde das später von Gaye und Passavant mehrfach besprochene Gedicht des Giovanni Santi in der vaticanischen Bibliothek abgeschrieben, die öffentlichen und Familienarchive in Perugia und Citta di Castello für Rafael's Jugend, das der Gonzaga zu Mantua für Giulio Romano und Tizian und das der Medici zu Florenz für die Regierungen Leo's X. und Clemens' VII. untersucht haben. In Urbino hätte er eine Revision der Untersuchungen Pungileoni's für nöthig und eine Nachlese möglich erachtet.

Obwol nun Rumohr keine Gelegenheit gefunden hatte, seine frühern Forschungen für das Zeitalter Rafael's, die er nach einem so umfassenden Plane fortsetzen wollte, irgend zu bereichern, so beschloß er sie doch, die Hoffnung einer baldigen Rückkehr nach Italien aufgebend, zur Herausgabe zu ordnen, da sie ihm im Vergleich zu den Schriften Anderer über denselben Gegenstand noch sehr erheblich schienen.

Der Aufsatz: „Über Rafael von Urbino und dessen nähere Zeitgenossen", welcher den Hauptinhalt des 1831 gedruckten dritten Theils der „Italienischen Forschungen" bildet, konnte den Erwartungen, die Rumohr insbesondere durch den Entwurf einer Geschichte der umbrisch-toscanischen Kunstschulen für das 15. Jahrhundert erregte, nicht entsprechen. Man suchte eine großartige Auffassung und Darstellung der geistigen Zustände und des nach allen Seiten hin thätigen Kunstlebens überhaupt in jener glänzendsten Periode der neuern Kunst-

geschichte und fand nicht einmal ein vollständiges Bild der geistigen, poetischen und künstlerischen Entwickelung und Thätigkeit des vielseitigsten und größten Malers der neuern Welt, sondern nur eine Reihefolge scharfsinniger, feingefühlter und geistreicher Bemerkungen über seine Werke und einzelne Lebensverhältnisse. Über Urbino und Giovanni Santi theilt Rumohr nichts von Wichtigkeit mit, er beurtheilt Letztern, dessen Lebensgeschichte und kunsthistorische Stellung zuerst durch Passavant's umfassendes und verdienstvolles Werk festgestellt ward, nach dem Bilde des berliner Museums, das offenbar nicht ihm, sondern dem Timoteo della Vite angehört, da hier wie öfters seit dem erwachten Interesse an den Leistungen des Giovanni Santi die Inschrift verfälscht wurde.*) Bei der Aufzählung der Jugendwerke Rafael's verleitete Rumohr das mit der Anerkennung seiner schriftstellerischen Verdienste gewachsene Selbstgefühl zu manchen künstlichen Combinationen und kecken Annahmen. Von letztern will ich beispielsweise nur die erwähnen, daß Ridolfo Ghirlandajo Rafael's am fleißigsten vorbereitetes Gemälde, die Grablegung, beendigt habe, worin dieser die Ergebnisse seiner florentinischen Studien mit dem tiefsten Gefühl der umbrischen Schule in einer über alle Theile gleichverbreiteten Vollendung verschmolz. Bei vielen andern Behauptungen tritt uns dagegen die Wahrheit der Ansicht Rumohr's mit entschiedener Evidenz entgegen, wie da, wo er Rafael's Mitwirkung bei dem Gemälde des Pinturicchio in S. Girolamo zu Perugia vermuthet. Vergebens sucht man bei Rumohr eine genauere Würdigung der Mitschüler Rafael's, insbesondere des Giacomo Spagna, dessen

*) Noch vor wenigen Jahren wurde das Bildniß eines unbekannten Knaben, durch eine evident moderne Inschrift als das des Rafael von der Hand des Giovanni Santi bezeichnet, in Rom für eine bedeutende Summe von einem Engländer erworben und dem König von Preußen eine Copie übersendet.

frühere und bessere Werke sich in der äußern Erscheinung am meisten Rafael's spätern Jugendbildern annähern, obwol sein gemüthvolles aber beschränktes Wesen den frühern Spuren eines nach allen Seiten hinausstrebenden Genius und eines tiefern Seelenlebens gegenüber nicht zu verkennen ist.

Viel Treffliches enthalten Rumohr's Bemerkungen über Rafael's Leistungen zu Rom unter der Regierung des Papstes Julius II., er hob jedoch blos die in ihnen dargelegte technische Entwickelung des Künstlers hervor, ohne auf die oft schwierige Deutung der einzelnen auf die gelehrte Weltansicht des Zeitalters begründeten Gemälde sowie des innern Zusammenhangs der verschiedenen Darstellungen in den Stanzen des Vaticans näher einzugehen, wofür trotz der lobenswerthen Bemühungen Platner's und Passavant's noch Manches insbesondere im Zimmer des Heliodor zur Bestimmung der tiefern Beziehung zwischen den Deckengemälden und den Hauptdarstellungen auf den Wänden zu leisten übrig bleibt. Fruchtlos scheinen Rumohr's Bemühungen, das bekannte Bildniß des Bindo Altoviti in München für ein Spiegelbild des Rafael selbst zu erklären.

Die historische Zusammenstellung des großartigen ungestümen Julius mit dem feinen, gelehrten und weichlichen Leo ist treffend und geistreich. In dieser Charakteristik war ihm freilich Carlo Fea *), aber in der ihm eigenthümlichen energischen und einseitigen Weise, vorangegangen, welche die ebenso einseitige Entgegnung Ratti's **) hervorrief. Aber viele der bedeutendsten spätern Werke Rafael's, insbesondere die für die Tapeten gefertigten Cartons, worin sich der eigenthümlich dramatische Geist der spätern Rafael'schen Kunst und die

*) Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino. Parte II. Paralello di Giulio II. con Leone X. (Rom 1822.)

**) Lettera al Sig. Avv. Carlo Fea sul di lui paralello di Giulio II. con Leone X. (Rom 1822.)

männliche Auffassungsweise christlicher Gegenstände im Gegensatz zu der in den frühern Werken vorherrschenden sehnsuchtsvollen Lyrik auf eine so glänzende Weise offenbart, werden nur sehr vorübergehend charakterisirt.

Glücklich bezeichnet Rumohr Rafael's Eingehen in die mythologischen Aufgaben und das Umschaffen derselben zu einem modernen Kunstelement im Zeitalter Leo's X. Das Hervorheben der ununterbrochenen Fortpflanzung und der mannichfaltigen Bedingung antikmythologischer Vorstellungen in Poesie, Kunst und Volksleben, durch alle Zeiten des Mittelalters bis auf unsere Tage, ist ein noch zu lösendes Problem. In der italienischen Poesie verwebte sich jenes Element theils organisch mit den neuen Gestalten des Christenthums, wie bei Dante, theils durchdringen sich in wunderbarer Mischung und zu keinem ideellen Ganzen verschlungen, antike und christlich-mythologische Gebilde, wie in den Werken des Sannazzaro und in der Reihefolge von Lobgedichten auf die Päpste des 15. und 16. Jahrhunderts, welche handschriftlich in der vaticanischen Bibliothek aufbewahrt werden und ein merkwürdiges Zeugniß von Dem ablegen, was man den Päpsten als Schmeichelei sagen konnte; theils endlich ist die Mythologie wie in unsern Tagen der Anruf der Muse eine äußerliche Maschinerie und ein Surrogat für poetische Gedankenarmuth. In den Künsten wurden von den ersten Zeiten des Christenthums an antike Gestalten und Motive zu christlichen Vorstellungen umgebildet, aber die mythologischen Vorstellungen selbst umschwebten oft als heiteres Gedankenspiel, als einfassende Groteske die ernsten Erscheinungen der Religion. Rafael allein von allen Malern ist es gelungen, die Mythenwelt des Alterthums in einer Weise zu reproduciren, daß seine Erfindungen trotz einzelner Fremdartigkeiten dem Geiste der Composition nach einem spät griechischen Künstler angehören

könnten, während sie gleichzeitig fest auf dem Boden ihres Zeitalters stehen. Hierin kam ihm Correggio in den Fresken von S. Paolo zu Parma am nächsten, die uns vielleicht noch mehr als Rafael's Werke die Charis der Griechen vergegenwärtigen können. In den frischen Erfindungen des Giulio erdrückt schon die mächtige übersprudelnde Kraft der von einer gewaltigen Gegenwart erfüllten Subjectivität den zarten Hauch griechischer Anmuth und sinnvollen Eingehens in die Vorbilder des Alterthums.

Die dem Leben Rafael's im dritten Theile der „Italienischen Forschungen" angehängte Untersuchung über den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters enthält neben vielen bereits früher von Rumohr im „Deutschen Museum" und im „Kunstblatt" mitgetheilten Bemerkungen manche neue schätzbare Aufklärung. Über die Werke der Gothen und Langobarden berichtet Rumohr wenig Bedeutendes. Die Bauten der Letztern in Oberitalien hatten bereits Sacchi und besonders Giulio Cordero*) in den durch die Preisaufgabe der Akademie von Brescia veranlaßten Schriften über die Architektur der Langobarden schärfer ins Auge gefaßt. Die ursprünglich römische Wasserleitung zu Spoleto, deren gegenwärtigen Bau Rumohr, dem spoletaner Geschichtschreiber Campello folgend, den Langobarden zuschreibt, während er keineswegs den Resten langobardischer Massenbauten in Spoleto, Ascoli, Benevent und in Oberitalien entspricht, legt Fontana**), dem sich hierin der neueste Geschichtschreiber über Spoleto***) anschließt, richtiger dem Car-

*) Dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda, ragionamento del Cav. *Giulio Cordero.* (Brescia 1829.)

**) Descrizione del Monte Luco di Spoleto carme di Pier *Francesco Giustolo*, illustrato dal Cav. Pietro Fontana. (Fuligno 1829.) Vgl. Gaye in Schorn's „Kunstblatt", 1835, Nr. 54.

***) Spoleti orazione accademica detta per la solenne distribuzione di premi dell' arcivescovile seminario Spoletino. (Spoleto 1836.

dinal Egidio Albornoz um die Mitte des 14. Jahrhunderts bei. Eine ähnliche Wasserleitung mit hohen Pfeilern und gequetschten Spitzbogen aus normännischer Zeit findet sich zwischen Palermo und Bagheria; auf dem Festlande entsprechen der von Spoleto die bei Salerno und Vietri, letztere wurde nach dem Zeugniß einer von Casaburi *) mitgetheilten Urkunde 1320 erbaut.

Das Hauptverdienst der Abhandlung Rumohr's beruht auf einer scharfen Bezeichnung der Perioden der byzantinischen Architektur sowie ihres Verhältnisses zu der romanischen oder vorgothischen Baukunst des Abendlandes. Für die bisher gothisch oder deutsch benannte Bauweise schlägt Rumohr die Bezeichnung germanisch vor, worin ihm andere Gelehrte gefolgt sind, obwol auch diese Benennung insbesondere in der Ausdehnung, wie sie von Kugler gebraucht wurde, ihre Schwierigkeiten darbietet, sodaß der gangbare Name „gothische Architektur", bei welchem Niemand mehr an die Gothen denken wird, den Vorzug zu verdienen scheint.

Der Hofrath Hirt, der an der zur Auswahl und Anordnung der Gemälde für das neue berliner Museum berufenen Commission nicht Theil genommen hatte, benutzte das Erscheinen dieses dritten Theils der „Italienischen Forschungen", um in einer Recension im Decemberheft 1831 der „Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik", nicht blos Rumohr's Mittheilungen über Rafael, sondern auch seine uneigennützigen Bemühungen für das Museum und mit ihnen die Thätigkeit der Commission auf die leidenschaftlichste und ungerechteste Weise anzugreifen. Dieser Tadel kam um so unerwarteter, da Hirt die frühern Theile mit Lob überschüttet, und wenn auch Rumohr's Darstellung des Rafael'schen Zeitalters den gehegten Erwartungen nicht entsprach, so

*) **Notizie sull' antica e distrutta città di *Marcina*.** (Neapel 1829.) S. 81.

überbot sie doch durch umfassende Kunde und Gediegenheit des Urtheils alle neuern vorher in Deutschland, Frankreich und Italien über Rafael verfaßten Werke. Waagen übernahm es, Rumohr's Ansichten und das Verfahren der Commission in einer rücksichtslosen aber gelehrten und gründlichen Schrift*) zu widerlegen; er bewies das Grundlose von Hirt's Tadel und legte dessen Unkunde und Taktlosigkeit in Fragen über die Geschichte der neuern Malerei auf das evidenteste dar. Hirt beantwortete Waagen's Schrift in einer barschen, höhnenden aber im Grunde der Sache sehr schwachen Abfertigung**), der von Waagen für das Verfahren der Commission und gegen die Hirt'schen Behauptungen beigebrachten Beweise und griff Waagen und Rumohr selbst persönlich an, welchen Letztern er als Mitverfasser von Waagen's Schrift bezeichnete.

Jetzt trat Rumohr selbst mit einem heftigen und groben Ausfall gegen Hirt in seinen „Drei Reisen nach Italien" hervor, dessen ganze Haltung man um so mehr beklagen muß, da Rumohr früher in den ersten Theilen der „Italienischen Forschungen", Hirt's freilich blos traditionelle aber durchaus nicht begründete Autorität in Fragen der neuern Kunstgeschichte mehrfach anerkannt hatte. Die „Drei Reisen" sind, wie ich im Eingange bemerkte, die Hauptquelle für Rumohr's Lebensgeschichte, sie enthalten viele interessante Bemerkungen über die von ihm durchlebten Zeiträume und über die Künstlerbildung unserer Tage. Am Schluß werden einige schätzbare Mittheilungen über die Kunstwerke Genuas und der Lombardei, insbesondere über die Nachwirkung des

*) Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neuern Malerei in Erwiderung seiner Recension des dritten Theils der „Italienischen Forschungen" des Herrn K. F. von Rumohr, von Dr. Waagen. (Berlin 1832.)

**) Der Dr. Waagen und Herr von Rumohr als Kunstkenner. Dargestellt von A. Hirt. (Berlin 1832)

Lionardo, den Morone von Bergamo und den Moretto beigefügt. Die Darstellung des Martyriums des heiligen Lorenz aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts am Dom von Genua ist nicht, wie Rumohr annimmt, von neuer Erfindung, sondern beruht auf früher entwickelten typischen Vorstellungen, wie das aus den Miniaturen des „Vaticanischen Menologiums", Nr. 1613 und den Wandgemälden der Grotten von Calvi und S. Vincenzo al Volturno hervorgeht. Treffend bemerkt Rumohr die Verwandtschaft des Lovino mit dem Giovanni Antonio Razzi, die uns nicht blos in der Formenbildung und Malerei, sondern in der ganzen Auffassungsweise christlicher und mythologischer Gegenstände entgegentritt.

Rumohr hatte sich inzwischen im Frühjahr 1831 nach Dresden gewendet, wo er sich der hohen Gunst der königlichen Prinzen erfreute, und im vertraulichen Umgang mit Tieck, Carus, dem Grafen Baudissin und dem berühmten griechischen reisenden Baron von Stackelberg heitere und interessante Tage verlebte. Einen Theil der Tageszeit nahm stets der Besuch der Gemäldegalerie in Anspruch und gern pflegte er im Angesicht der Meistern werke jüngern Männern seine lehrreichen Bemerkungen mitzutheilen. Mit lebhafter Dankbarkeit werde ich selbst stets des gütigen Wohlwollens gedenken, mit welchem Rumohr meine Bestrebungen zum Studium der neuern Kunstgeschichte hinleitete und wie mich das Treffende und Tiefeingehende seiner Beobachtungen anregte und begeisterte. Noch erinnere ich mich lebhaft, wie Rumohr das schöne bisher dem Lionardo da Vinci zugetheilte Portrait dem jüngern Holbein vindicirte, was Frenzel durch Auffindung des Stichs von W. Hollar, wonach es den Engländer Morett, den Goldschmied Heinrich's VIII. vorstellt, bald darauf außer Zweifel setzte. Ebenso schwebt es mir vor, wie Rumohr die Originalität des angeblichen Paolo Veronese Christus mit den Jüngern zu Emmaus bezweifelte, obwol ich jetzt in ihm lieber das Bild

eines spätern Venetianers, als mit Rumohr eine französische Copie des 17. Jahrhunderts erblicken möchte.

Zwischen diesen Anschauungen brach bei Rumohr oft die Sehnsucht nach dem Vaterlande der italienischen Kunstschöpfungen wieder hervor, und als ich im Sept. 1831 Dresden in Gesellschaft der Herren von Stackelberg und Sternberg verließ, um Italien zu bereisen, schwankte er längere Zeit, ob er mit mir dahin zurückkehren und sich in Siena niederlassen sollte. Es bezeichnet Rumohr's eigenthümliche Unschlüssigkeit, daß er durch das Loos zum Zurückbleiben bestimmt ward.

In Dresden wendete Rumohr seine schriftstellerische Thätigkeit, vielleicht mit durch Tieck's Umgang bestimmt, von der Kunstgeschichte zur Betrachtung der Sitten und Lebensverhältnisse. In den damals verfaßten „Deutschen Denkwürdigkeiten aus alten Papieren" (Berlin 1832) stellte er sich zur Aufgabe, die verschiedenartigen sittlichen und politischen Zustände Deutschlands nach dem Hubertsburger Frieden zu schildern. Die durch vier Bände ausgesponnene Erzählung hat wegen des die poetische Erfindung überwiegenden reflectirenden Verstandes keine so allgemeine Theilnahme gefunden, als man dem Werk in Betracht der trefflichen Darstellung, der einzelnen lebendig vorgeführten Gemälde und des Reichthums an feinen Beobachtungen wünschen möchte. Mit besonderer Behaglichkeit und gemüthlicher Breite verweilte Rumohr bei den Beschreibungen häuslicher Einrichtungen und Bequemlichkeiten und vorzugsweise bei den Speisen, denen er gleichzeitig bei der Herausgabe der zweiten Auflage seines „Kochbuchs" eine vorzügliche Aufmerksamkeit widmete.

So trat nach und nach das Verlangen, nach Italien zurückzukehren, mehr und mehr in den Hintergrund. Rumohr antwortete mir im Juni 1832, als ich ihn, entzückt von den Wundern des ewigen Roms, zur Reise zu bewegen suchte:

An einem gewissen Drängen und Sehnen nach Italien fehlt es nicht; bedarf keines Anstoßes. Jedoch tritt da mehr entgegen, als in der Kürze zu sagen ist, sodaß ich mich darauf einschränke, zu sagen, daß ich nun eben doch nicht kommen werde. Ein schweres Opfer, doch es soll gebracht werden. In Berlin habe ich sechs Wochen verweilt und bin von meinem Aufenthalt höchst erbaut. Wenn Sie sich einst in Berlin niederlassen, werden Sie gewiß des Sandes und Brandes ungeachtet sagen, es ist eine schlechte Welt diese Welt; doch in ihr das Beste, unter Leuten zu leben, welche einen Standpunkt gefaßt, eine Gesinnung in sich herangepflegt haben, einer größern Zukunft vertrauungsvoll und voll That- und Spannkraft entgegensehen und gehen.

Von Dresden zog sich Rumohr in eine an der Elbe romantisch gelegene Villa in der Nähe von Wachwitz zurück, wo er öfters in seiner wissenschaftlichen Einsamkeit von gelehrten Freunden besucht ward. Im Begriff, sich mehr und mehr von der Kunstgeschichte zur poetischen Schriftstellerei hinzuwenden, bemühte er sich mit vielem Fleiße, seine schon früher seltene Gewandtheit in Handhabung der deutschen Prosa zu größerer Meisterschaft durchzubilden. Ihn beschäftigte damals der Gedanke, eine gelehrte Gesellschaft zur Verbesserung der deutschen Schreibweise zu stiften, und diese machte einen Lieblingsgegenstand seiner Unterhaltung und seiner Briefe aus. Unter Anderm schrieb er mir am 31. Juli 1832 aus Wachwitz nach Rom:

Mein lieber junger Freund, ich habe mit Vergnügen und Belehrung Ihren langen inhaltreichen Brief durchlesen. Ich glaube darin sogar im Stile Vorschritte zum Vortrefflichen wahrzunehmen. Die Perioden sind kürzer, weil Sie anfangen, bei deren Eröffnung an das Ende zu denken und die nöthige Ruhe erwerben, für jegliches Vorausbedachte den richtigen Platz sich vorzubehalten. Solche Fehler des Übersprudelns kann Niemand besser beurtheilen als ich selbst, weil ich täglich dahinein verfalle und nichts schreibe, ohne hinterdrein auf jeder Seite Perioden in zwei oder drei abzutheilen. Es gibt freilich eine Constructionsart, welche selbst im Deutschen eine gewisse Länge zuläßt, deren ich häufig mich bediene. Es ist die successive, wo das verbindende Princip im Gegenstande liegt und meist

gar nicht ausgesprochen wird; oder doch nur in einem die Folge andeutenden ersten, oder; Mehrmal habe ich wol auch Participien und Adjectiva mit voller Flectionsform nachklappen lassen, was etwas Griechisches an sich hat und, wie mir scheint, im Deutschen nicht übel läßt, deutlich und kurz ist. Allein die eingeschachtelten langen Perioden sind schon für sich selbst, nun bei unserer ganz verrotteten und baufälligen Conjugation mislich dunkel und höchst fatal. Wenn so am Ende alle verba und auxil. mit dem Komma dazwischen übereinander hinpoltern und nicht einmal der Gedanke selbst sich selbst klar und Andern deutlich ist, so hole der Teufel die deutschen Philister.

Häufige Besprechungen mit dem rühmlichst bekannten Archäologen Dr. Sillig veranlaßten Rumohr, diesem seine Ansichten „Über den Vorbegriff der Idealisirung von Bildnissen in der alten und neuen Kunst" in einem vom 15. Dec. datirten Aufsatz mitzutheilen. Da mir Herr Dr. Sillig die Benutzung dieser Handschrift gestattet, so schalte ich sie hier um so lieber ein, weil Rumohr darin seine Betrachtungen über die Theorie der Kunst noch einmal kurz zusammenfaßte.

Ehe wir diese Untersuchung beginnen, sollen wir berühren, was überhaupt von jeglichem Kunstwerke, also auch von den Bildnissen gilt, welche Anspruch haben, als wahre Kunstwerke angesehen zu werden.

Bis in die nahe vergangene Zeit hinab hat die theoretische wie die praktische Ästhetik nie mit ausreichender Schärfe unterschieden, was ich selbst (nicht etwa aus Caprice, sondern um der Künstlersprache unserer Zeit mich anzuschließen, das ist einem der sehr geläufigen Begriffe und Worte eine strengere Definition zu geben) den Stil genannt habe. Jedes Kunstwerk, was es auch darstelle, ist stets und nothwendig ein Werk des menschlichen Geistes; es unterscheidet sich von den natürlichen Erscheinungen, wie schön sie an sich seien, durch Ausschließung alles nach menschlicher Ansicht Zufälligen, soll sich darstellen als ein Werk der Absicht und des Bewußtseins; eine Foderung, welche Jeder, auch ohne eben daran zu denken, an Kunstwerke zu richten gezwungen ist. Es wird aus diesem Grunde bei den Bildnissen ganz so unerlaßlich, als bei den Darstellungen Dessen, was man Ideen nennt, die Theile des Ganzen geometrisch schön und ebenmäßig in dem Raume zu ordnen, welchen sie im jedesmaligen Kunstwerke einnehmen und aus-

füllen. Ich nenne dieses den allgemeinen Stil, weil er für alle die verschiedenen Kunstarten gleich wichtig und verbindend ist, der Architekt, der Bildner, der Maler ihn gleich sehr zu beachten haben. Besondern Stil nenne ich entgegen die Beachtung jener ersten und allgemeinsten Foderungen, welche der Geschmack nicht an alle Künste gemeinschaftlich, sondern an jede für sich richtet oder doch zu richten hat. Ich habe mich bereits, wenn auch noch immer etwas verworren und undeutlich, über diesen Gegenstand ausgesprochen. Ich will hier nur anführen, daß die Bildnerei, weil sie in festen, dichten, schon schweren Stoffen ihre Formen zur Erscheinung bringt, nichts Leichtes und Luftiges in seiner reellen Ausdehnung vorstellen kann, ohne das Gegentheil von Dem zur Erscheinung zu bringen, was sie ausdrücken will. Sie wissen aus eigener Erfahrung, mit welcher Feinheit die antiken Bildner die Haare, Gewänder niedergedrückt, abgeflächt und durch Vertiefungen verschiedener Art Schatten von vortrefflicher Wirkung hervorgebracht haben, welche im eigentlichsten Sinne ein klug gewählter, zeichnender oder malerischer Behelf sind. Allein auch innerhalb dieser engern Grenzen der Bildnerei unterscheidet sich die Behandlung der verschiedenen bildnerischen Stoffe nach reinen optischen Gesetzen, worüber wir gelegentlich der Lysippischen Stelle uns schon besprochen haben.

Diese und alle mit diesen zusammenfallenden Berücksichtigungen vorausgesetzt und zugegeben, bleibt uns zu untersuchen, ob durch die geistige Auffassung individueller Erscheinungen in deren Darstellung erhebliche Abweichungen von der Form, den Verhältnissen, dem allgemeinen Charakter zu irgend einem vernünftig denkbaren oder wesentlich erfreulichen Zwecke einzuführen und aufzunehmen seien.

Hier bietet sich uns zunächst der (vielleicht noch bestrittene) Grundsatz dar: daß für die geistige Potenz eines Kunstwerks der einzige ganz sichere Maßstab in dem zu ermittelnden Grade liege, enthalten sei, in welchem der Künstler den Gegenstand seiner Darstellung, möge er eine Idee oder ein Object der sinnlichen Wahrnehmung sein, in jeder Richtung und Dimension durchdrungen hat. Dieser Grundsatz wird vielleicht noch immer nicht durchhin eingesehen; allein, frage ich, wie könnte, was der Geist abstract als Kraft und Thätigkeit denkt, in der Anwendung auf andere Weise erprobt, geprüft, gemessen werden als eben durch Vergleichung mit dem Object, auf welches es jedesmal bezogen worden.

Bei ideellen Aufgaben können Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung als Studien, Modelle, bloße Hülfsmittel benutzt,

müssen indeß einleuchtend der Aufgabe selbst, der ideellen, ganz untergeordnet werden. Im Bildniß aber und in der Ansicht ist umgekehrt eben nur ein Individuum, welcher Art und Beschaffenheit es sei, das wahre und eigentliche Object der Darstellung.

Daher ist das geistreichste Bildniß nothwendig unter vielen nur dasjenige, welches das darzustellende Individuum, in Folge einer ebenso tiefen als vielseitigen Durchdringung, seinem vollen Gehalt und Werthe nach wiedergibt.

Als Thatsache kann ich aus eigener Erfahrung anführen, daß jene Vergröberung der Züge, welche an geistlosen Bildnissen so häufig auffällt, keineswegs, wie bisweilen angenommen wird, aus einer genauern Nachbildung des Objects hervorgeht, sondern stets aus jenem Übersehen alles Feinern und Bedeutendern, welches letzte in wahrhaft künstlerischen und edlern Bildnissen den Maler oder Bildner gleichsam zwingt, kein Maß zu überschreiten, keinen Zug zu vergröbern. Denn, was die Individualität anziehend macht, an sie fesselt, an ihr beschäftigt oder rührt, beruht durchhin auf undenklich feinen, zarten Übergängen und Eintheilungen. Wer nun diese nicht faßt oder ganz übersieht, wird, nach Art der Grobsinnigen jeglichen Faches, alle Formen und Eintheilungen willkürlicher und roher behandeln. Und dieser Art ist gerade, was das moderne Luder idealisirte Bilder nennt.

Der letzte grobe Ausfall gegen den Hofrath Hirt muß einigermaßen damit entschuldigt werden, daß der Aufsatz ursprünglich nur für eine Privatmittheilung und keineswegs für den Druck bestimmt war. Im folgenden Jahre beehrte der Kronprinz von Preußen Rumohr bei der Durchreise mit einem Besuche und lud ihn zu sich nach Sanssouci ein, wo Rumohr später mehre Monate zubrachte.

In der letzten Zeit von Rumohr's Aufenthalt zu Dresden wurde das bis dahin zwischen ihm und Tieck bestehende, auf gegenseitige Achtung begründete Freundschaftsverhältniß durch ein ernsthaftes Zerwürfniß für immer getrübt. Der hohe Werth, den Rumohr auf seine neue schriftstellerische Richtung legte, und eine gewisse Eifersucht gegen Tieck's Überlegenheit auf diesem Felde, sowie das Gewahrnehmen oder vielmehr die Vor-

aussetzung ähnlicher Gefühle und feindseliger Äußerungen von Seiten Tieck's, scheinen die nächste Veranlassung gegeben zu haben.

Den „Deutschen Denkwürdigkeiten" folgten 1833 und 1835 zwei Bände Novellen. Bei dem im ersten Bande enthaltenen idyllischen Gemälde „Sieg der Gesinnung" ist die höchst einfache Verwickelung durch eine gewisse gemüthliche Breite in den Sittenschilderungen aufgehalten, bei welchen die durch Rumohr's bewunderungswürdige Schärfe der Beobachtung erworbene umfassende Kunde der ländlichen und bürgerlichen Lebensverhältnisse überrascht. Von großartigerm und reicherm Interesse sind „Die Erfahrungen eines Bedachtlosen", wo uns Rumohr in einer an treffenden Zügen und geistreichen Bemerkungen reichen Darstellung das furchtbare Gemälde der blutigen neapolitanischen Revolution im J. 1799 mit einer aus der tiefsten Kenntniß italienischer Charaktere und Verhältnisse geschöpften Wahrheit vorführt. Längere politische Betrachtungen unterbrechen hier und da den Faden der Erzählung, von welchen die über die Geschichte des Adels und seine Umwandlung aus dem alten ritterlichen, burggesessenen in den höfischen, abgeschlossenen der neuern Zeit besonders lehrreich ist. Die weniger anziehenden Erzählungen des zweiten Bands der Novellen sind durch die Erfindung einer Gesellschaft, worin sie nach der Art derer des Boccaccio vorgetragen werden und durch Gespräche über das Wesen und den historischen Charakter der Novellen unter sich verbunden und näher motivirt. Die Novelle: „Eine Hand wäscht die andere", welche den größten Theil des zweiten Bands ausfüllt, enthält manche treffende Schilderungen aus dem Leben der Literaten unserer Tage.

Drei andere geistreiche Novellen wurden in Taschenbücher aufgenommen; in die „Urania", Jahrgang 1834: „Der letzte Savello"; in Alfred Reumont's „Italia",

Jahrgang 1838: „Schönheit ein Traum", Jahrgang 1840: „Lehr- und Wanderjahre des Rafael Santi von Urbino". „Der letzte Savello" übertrifft die übrigen poetischen Productionen Rumohr's an gedrungener Fülle und großartiger Wirkung und enthüllt uns eine jener furchtbaren Familienkatastrophen, woran die Geschichte der großen Geschlechter Italiens in den letzten Jahrhunderten so reich ist. In der Malernovelle führte Rumohr im anmuthigen Gewande der Poesie manche geistreiche Vermuthungen über Rafael's Jugendleben und erste künstlerische Bestrebungen weiter aus, die er auf dem strengern Gebiete der kunsthistorischen Forschung nur andeuten konnte.

Rumohr's Vorliebe für Schilderung sittlicher Zustände und seine seltene Schärfe der Beobachtung in ihrer Auffassung, leiteten ihn zuletzt darauf, sie zum Gegenstand eines besondern Werks zu machen. „Die Schule der Höflichkeit für Alt und Jung" (Stuttgart 1834) muß wegen der Fülle treffender Bemerkungen, der vorzüglichen Darstellung und des unerschöpflichen Humors, der das Ganze wie mit einem Schleier umhüllt, zu Rumohr's vorzüglichsten Schriften gerechnet werden. Am 27. Aug. 1834 schrieb mir Rumohr darüber aus Rothenhausen nach Neapel.

Seit langer Zeit bin ich aus dem Studium Ihrer Art wie ausgeschieden. Die sittlichen Verhältnisse haben meine ganze Aufmerksamkeit angezogen und bis jetzt festgehalten. Bücher mache ich genug, welche Ihnen selbst schwerlich zu Gesicht gekommen sind. Das neueste ist eine Schule der Höflichkeit, nach dem Recept des Herrn von Cotta, die einiges Gute enthält. Es ist gar zu umständlich mit den Büchersendungen nach Italien, sonst hätte ich Ihnen deren gesandt. Ich bin jetzt dabei, eine Reimerei drucken zu lassen, mehr um einem Künstler Gelegenheit zu geben, sie durch Bilder auszuzieren, als sonst in dem Anspruch, für einen Poeten zu gelten. Obwol das Poetische darin minder schlimm ist als das Metrische, dem ich mit vieler Kunst eine gewisse populaire Unform zu geben versucht habe.

Rumohr spricht hier von der von ihm herausgegebenen „Kynalopekomachia, der Hunde-Fuchsen-Streit", mit sechs Bildern von Otto Speckter (Lübeck 1835). Die Radirungen sind in des Künstlers Weise geistreich und lebendig, das Gedicht selbst ist launig und unterhaltend; was jedoch die Anspielungen auf Zeitverhältnisse betrifft, von welchen die „Allgemeine Zeitung" spricht und welche ich nach einer mündlichen Äußerung Rumohr's zu finden erwartete, so sind diese sehr vereinzelt und in keinem Falle treffend und consequent durchgeführt, wie z. B. in den „Paralipomeni della Batracomiomachia di Omero", von Giacomo Leopardi.

Der wiederholte Aufenthalt in Kopenhagen 1835 und 1836, wo Rumohr als Kammerherr in die Dienste des Königs trat und sich in der Umgebung des geist- und kenntnißreichen Thronfolgers sehr wohlgefiel, führte ihn noch einmal zu seinen frühern kunsthistorischen Studien zurück. Der Oberhofmarschall Freiherr von Hauch mit der Oberaufsicht der ästhetisch-wissenschaftlichen Sammlungen beauftragt, veranlaßte eine erfolgreiche Umgestaltung und neue Anordnung derselben. Den naturwissenschaftlichen Sammlungen wurde ein eigenes Gebäude angewiesen, ein anderes Privathaus wurde dem königlichen Kunstmuseum für eine zweckmäßige und würdige Wiederaufstellung erworben, der Gemäldegallerie in dem Christiansburger Schloß ein großartiges Local gesichert und das innerhalb eines Jahrzehends zur größten geschichtlichen Bedeutung herangewachsene nordische Museum zweckmäßig aufgestellt und zugänglich gemacht.

Die zahlreichen Denkmale der neuern Geschichte und die reiche trefflich geordnete und verwaltete Münzsammlung fanden im Schlosse Rosenburg eine schöne Anordnung, und bei Erweiterung der königlichen Bibliothek um den neuen Flügel, in welchem die Manuscripte aufgestellt sind, wurde eine neue Räumlichkeit zur Aufbewahrung

von Handzeichnungen und Kupferstichen bestimmt. Diese letztere hatte früher durch gewissenlose und schlechte Behandlung und zuletzt bei dem berühmten Schloßbrand 1794 manchen Schaden erlitten. Rumohr nahm an allen diesen großartigen Umgestaltungen den regsten Antheil und wurde zum Mitglied der Commission ernannt, welche den reichen Schatz von Kupferstichen, der insbesondere an holländischen Radirungen beträchtlich war, zu einer geordneten Sammlung umschaffen sollte. Man vertheilte die Masse der Kupferstiche in malerische Stiche, in Werke von Virtuosen der Kupferstecherkunst und in Kupferstiche, die, ohne ein besonderes Verdienst als solche zu haben, von bestimmten Kunstwerken treue Kunde geben, und Rumohr legte mit dem Professor Thiele, der mit der Herstellung und Aufbewahrung der Sammlung beauftragt ward, in einer besondern Schrift *) von den befolgten Grundsätzen Rechenschaft ab, gegen welche von Frenzel manches Begründete eingewendet ward („Kunstblatt", 1836, Nr. 40 und 41). Den Haupttheil der Schrift nehmen aber sehr schätzenwerthe Mittheilungen über einige Merkwürdigkeiten der Sammlung ein, worin Ergänzungen und Berichtigungen des „Peintre graveur" des Bartsch und Ergänzungen und Bestätigungen des „Dictionnaire des Monogrammes", von Brulliot, gegeben werden, die der gelehrte Verleger, Herr Rudolf Weigel, mit einigen Noten bereicherte.

Diese Arbeiten leiteten Rumohr zu einer zweiten Erörterung **) des bereits früher von ihm im „Kunstblatt", 1823, besprochenen Verhältnisses zwischen Hans Holbein und Hans Frank dem Lützelburger. Die große Meister-

*) Geschichte der königlichen Kupferstichsammlung zu Kopenhagen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst und Ergänzung der Werke von Bartsch und Brulliot. (Leipzig 1835.)

**) Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniß zum deutschen Formschnittwesen. 8. (Leipzig 1836.)

schaft bewundernd, welche sich in Erfindung, Zeichnung und Ausführung der kleinen, in Holz geschnittenen, zu Lyon in mehren Ausgaben von 1538—62 herausgekommenen Todtentanz-Vorstellungen offenbart, suchte er aufs neue darzuthun, daß sie kein Anderer als Holbein selbst geschnitten habe, und behauptet, daß im Allgemeinen in jener Zeit Maler und andere Künstler von schöpferischem Talent öfters eigene oder fremde Erfindungen nicht blos auf die Holztafel zeichneten, sondern auch mit Kunst und Sorgfalt in derselben ausarbeiteten. Das Hauptverdienst des Lützelburger glaubte Rumohr dagegen auf eine frühe kunstvolle Ausbildung des Clichetwesens beschränken zu können.

Rumohr's Schrift fand jedoch in Sotzmann einen kundigen Gegner, der in einem gelehrten Aufsatz im „Kunstblatt" (1836, Nr. 30—32) die getrennte Thätigkeit des Aufzeichners und des Formschneiders bei der Entstehung der vorzüglichern Formschnitte jener Zeiten historisch begründete und Lützelburger, der bei weniger kunstvollen Darstellungen selbst als Erfinder auftrat, den Formschnitt der genannten Platten zu sichern suchte. Diese Recension rief von Seiten Rumohr's eine Entgegnung hervor *), welche ebenfalls von Sotzmann im „Kunstblatt" (Nr. 83) widerlegt ward.

Dies veranlaßte Rumohr im folgenden Jahre, nachdem er auf einer vierten italienischen Reise in der Sammlung des Erzherzogs Karl zu Wien und in Basel Gelegenheit zu neuen Nachforschungen gefunden, seine Lieblingsansicht, daß wir in einem großen Theile der classischen deutschen Formschnitte unmittelbare Lebensäußerungen der Schnittfertigkeit der vorzüglichsten Geister, z. B. eines Dürer, eines Lucas Kranach, eines

*) Auf Veranlassung und in Erwiderung von Einwürfen eines Sachkundigen gegen die Schrift: „Hans Holbein der Jüngere in seinem Verhältniß zum deutschen Formschnittwesen."

Holbein und Burgkmayr vor uns haben, in einer an scharfsinnigen Bemerkungen reichen, umfassendern Arbeit*) weiter auszuführen, wobei ihn insbesondere Herr Dr. Drecke in Lübeck und Herr Prof. Petersen in Hamburg durch Mittheilungen unterstützten. Reichhaltiger als in den frühern Aufsätzen ist auch hier die Frage über das Alter des Gebrauchs, Formschnitte durch den Guß zu vervielfältigen, behandelt worden.

Während sich Rumohr noch mit diesen Untersuchungen beschäftigte, wurde sein rastlos thätiger Geist von einer ganz entgegengesetzten Seite her angeregt, und er betrat schnell mit der ihm eigenthümlichen Leichtigkeit des Überblicks diese neue Bahn der Forschung. Schon früher hatte Rumohr die bereits erwähnte rechtsgeschichtliche Abhandlung über die Besitzlosigkeit der Colonen in Toscana zu einer vielseitigen Betrachtung der bäuerlichen und landwirthschaftlichen Zustände veranlaßt, wozu ihn gleichzeitig der eigene Landbesitz und der wiederholte längere Aufenthalt in demselben auffoderte. Ebenso war er von den Untersuchungen über die Speisen und ihre Zubereitung bei den verschiedenen Völkern zu höhern staatswirthschaftlichen Gesichtspunkten emporgestiegen.

Das Leben im größern Weltverkehr am Hofe zu Kopenhagen scheint den vereinzelten Betrachtungen über politische Zustände einen großartigen Zusammenhang gegeben zu haben; die verschiedenen durch die Zeitverhältnisse angeregten Fragen leiteten zu manchen auf den Reisen vorübergehend gemachten Beobachtungen zurück und regten zu einer genauern Verfolgung derselben an.

Schon bei frühern Reisen hatte Rumohr die seltene Cultur der lombardischen Ebene überrascht, bei welcher der unerschöpfliche Reichthum der Natur, die treffliche Bestellung des unter kleine Erbpächter vertheilten Bodens und die seit sechs Jahrhunderten bis zu erstau-

*) Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst. (Leipzig 1837.)

nenswerther Ausdehnung durchgebildete Feld= und Wiesenbewässerung gleichmäßig zusammenwirken. Diese letztern Anlagen sowie andere eingeschränktere Bewässerungssysteme, die Rumohr in der Feldmark von l'Aricia, in der Ebene des lucchesischen Gebiets, in den Legationen des Kirchenstaats und in mehren Gegenden Deutschlands sah, erweckten in ihm den Wunsch, diese Irrigationssysteme in ihrer praktischen Anwendung, zugleich mit dem staatsrechtlichen Verhältniß der Bewohner zu denselben auf einer besondern Reise in die Lombardei scharf ins Auge zu fassen, die geschichtliche Entwickelung durch Studien in den Archiven aufzuhellen und so zu einer vielfältigern Anwendung der Bewässerungen in Deutschland beizutragen. Die sehr ausgebreitete Correspondenz, die Rumohr über diese Angelegenheiten unterhielt, bestätigte ihn in seinem Vorhaben und wirkte anregend auf Andere zurück. Im Winter 1837 reiste Rumohr, der natürlichen und künstlichen Beschaffenheit des Bodens eine unausgesetzte Beobachtung widmend, von Lübeck nach Berlin. Hier, in Dresden und in Prag, wo Rumohr die miniirten Handschriften der Stadtbibliothek durchsah, verweilte er nur kurze Zeit. In Wien suchte sich Rumohr die nöthigen Empfehlungen zur Benutzung der Archive in der Lombardei zu verschaffen und widmete der Anschauung der reichen Kunstschätze einen vierwöchentlichen Aufenthalt. Dann setzte er seine Reise durch Unteröstreich und Steiermark nach Friaul fort, besuchte Udine, Treviso, Vicenza, Verona und ließ sich zuletzt in Mailand als dem Centrum seiner Forschungen auf längere Zeit nieder. Während hier die Nachforschungen über die Bewässerungssysteme den größten Theil seiner Thätigkeit in Anspruch nahmen, veranlaßte ihn das Verdienst des Alessandro Bonvicino, genannt Moretto, den Rumohr in seiner Vaterstadt Brescia genauer kennen und bewundern gelernt hatte, seine Gemälde und sein künstlerisches Verhältniß zum

Giov. Antonio Licinio, genannt Pordenone, in einem Aufsatz der mailändischen Zeitschrift „l'Echo“, näher zu besprechen und ihm das schöne Gemälde mit der Darstellung der heiligen Justina in der kaiserlichen Galerie zu Wien und die thronende Madonna mit den vier Kirchenvätern in der Sammlung des Cardinals Fesch, welche dem Pordenone bisher fälschlich zugetheilt worden waren, zu vindiciren.

Der Wunsch, sich den Hauptgegenstand seiner Untersuchungen, die Bewässerungen, den Landbau und die bäuerlichen Verhältnisse der Lombardei recht anschaulich zu machen, veranlaßte bald Rumohr das Studium der Archive noch einmal zu unterbrechen und mit praktischen Anschauungen zu vertauschen. Er fuhr deshalb am 3. Juni in Begleitung seines Freundes Herrn Giov. Frizzoni über Lodi und Crema nach dessen ausgedehntester Besitzung Ticengo, und weiter hinaus über Cremona, Brescia den See von Iseo bis in das Gebiet von Bergamo zurück, um den Rest des Vorsommers auf dem Colle di Pasta in dem feingebildeten Familienkreise der Gebrüder Frizzoni zuzubringen, in welchem, wie Rumohr und Platen, viele deutsche und italienische Gelehrte oft längere Zeit eine gastliche Aufnahme fanden. Nach Mailand zurückgekehrt, verbrachte Rumohr mehre Wochen mit Forschungen im Archiv von S. Fedele und in den Bibliotheken, zu welchen ihm der Gubernialsecretair von Czörnig den freiesten Zutritt verschafft hatte. Derselbe sowie der Ingenieur Bruschetti und der Dr. Lomeni unterstützten ihn mit schriftlichen Mittheilungen und verschafften ihm Gelegenheit zu einer genauen Bekanntschaft mehrer der bedeutendsten Landwirthschaften der Umgegend.

Schon begann Rumohr Vorbereitungen zu einer amtlichen Statistik des lombardischen Königreichs zu machen, welche den Vortheil eines höhern Standpunkts und einer lebendigen Ansicht mit der vollständigen Berücksichtigung

jegliches, auch des untergeordneten Einzelnen verbinden sollte, als er sich plötzlich durch Nachrichten aus seiner Heimat zur Rückkehr bestimmen ließ. Im August trat er in Begleitung des ältern Frizzoni und seines Freundes und frühern Zöglings Nerly die Reise an. Nachforschungen über landwirthschaftliche Verhältnisse fesselten Rumohr noch einige Zeit an den wichtigsten Punkten der Schweiz, dann wendete er sich über Freiburg, Karlsruhe, Heidelberg, Frankfurt durch Hessen, immer den gleichen Gesichtspunkt verfolgend, nach Lübeck zurück. Hier angelangt, legte er den reichen Schatz seiner Reisebeobachtungen nieder in folgendem Werke: „Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardei und zurück über die Schweiz und den obern Rhein, in besonderer Beziehung auf Völkerkunde, Landbau und Landwirthschaft" (Lübeck 1838).

Das Buch enthält eine Fülle treffender Bemerkungen über die natürlichen Bedingungen, die Landwirthschaft und die Volkssitten aller von Rumohr durchreisten Gegenden, vorzugsweise aber die genauesten Nachrichten über den landwirthschaftlichen und statistischen Culturzustand der Lombardei, die Geschichte der Entwickelung und das gegenwärtige System der Irrigationen. Der Kunst wird nur hier und da vorübergehend gedacht. Treffend ist das Bezeichnen der verschiedenen Richtungen bei Gründung der berliner und der dresdner Gemäldesammlung, wie dort das historisch-wissenschaftliche Interesse vorwaltete, während die Auguste Freude und Genuß am wahrhaft Schönen bestimmte.

Einiges wird über die Miniaturen in Prag, den Lionardo der Galerie Esterhazy zu Wien, andere hier und da zerstreute Kunstwerke, insbesondere aber über den Moretto und Pordenone bemerkt, wobei jedoch die überraschende Großartigkeit des Letztern, die vorzugsweise in seinen Wandgemälden im Dom zu Treviso so gewaltig imponirt, nicht genug anerkannt wird.

Abwechselnd in ländlicher Einsamkeit zu Rothenhausen und am Hofe zu Kopenhagen verlebte dann Rumohr die nächsten Jahre zwischen Beschäftigung mit staatswirthschaftlichen Studien. Dann ergriff ihn noch einmal das Verlangen, Italien zu besuchen, er durchmaß Süddeutschland im Herbst 1840 und brachte den Winter in der Nähe seines Freundes Nerly in Venedig zu. Die alternde Weltstadt mit ihren in wunderbaren Lichtreflexen schimmernden Palastreihen, den verödeten Kanälen, durch welche die schwarzen Gondeln wie trauernd über die hinsinkende Pracht der hochaufstrebenden Gebäudemassen hingleiten, welche von Adrias vormaliger Herrlichkeit erfüllte Dichter wie Byron und Platen lange Zeit fesseln konnten, hatten jetzt für Rumohr's überwiegend praktische Richtung ebenso wenig Anziehendes als das noch immer rege Leben, aber ohne Streben und Thatkraft, in der Nähe des Marcusplatzes. Die Erfodernisse der häuslichen Bequemlichkeit und einer gut besetzten Küche, die schon in Rumohr's Jugend ihr Recht behaupteten, überwogen in seinem vorgerückten und etwas leidenden Alter zu sehr die Begeisterung, als daß ihm der Aufenthalt in Italien den frühern Reiz hätte bieten sollen. Er trat schon im Frühjahr die Rückreise an und traf bald nach einem kurzen Aufenthalt in Berlin in seiner Heimat ein.

Hier beförderte er sogleich seine letzte kunsthistorische Schrift zum Druck: „Untersuchung der Gründe für die Annahme, daß Maso di Finiguerra Erfinder des Handgriffs sei, gestochenene Metallplatten auf genetztes Papier abzudrucken" (Leipzig 1841). In dieser lehrreichen und scharfsinnigen Schrift beweist Rumohr, daß man bei der Annahme, Maso habe zuerst 1452 seine berühmte für die florentinische Taufkapelle gefertigte Platte auf genetztes Papier gedruckt, irrigerweise mehr dem aus ungewissen Erinnerungen combinirenden Vasari gefolgt sei als dem als Techniker glaubwürdigen

Benvenuto Cellini. Dann zeigt er, daß der von Zani dem Maso beigelegte Kupferdruck der pariser Sammlung nicht mit Gori's Beschreibung der Tafel des Maso übereinstimme, sondern mit der Platte des Matteo Dei vom Jahre 1455. Schließlich legt er auf das evidenteste dar, daß sich die Deutschen zuerst und bereits zu Anfang des 15. Jahrhunderts, also lange vor Maso, zu ihren Abdrücken kleiner Bildchen auf eine handwerksmäßige Weise des Reibers bedienten, der sich in Italien noch im Gebrauch erhielt, als die Deutschen schon nach Erfindung der Buchdruckerpresse dieselbe zu ihren Kupferdrucken verwendeten.

Den Winter von 1841—42 verlebte Rumohr in der Umgebung des Hofs zu Kopenhagen, von wo er, als zu Anfang des Jahrs 1842 die Meerreise zulässig war, mit dem Entschluß nach Lübeck zurückkehrte, seine ihm noch übrige Lebenszeit hier zuzubringen.

Er verkaufte das von seinem Vater übernommene, im Herzogthum Lauenburg gelegene Gut Rothenhausen und erwarb dagegen ein Wohnhaus in Lübeck, auf dessen Ausbau und Einrichtung er nicht geringe Kosten und vorzügliche Sorgfalt verwendete.

Die mannichfaltigen Kunstschätze aller Art, die Rumohr mit Sinn und Geschmack während eines zum größten Theile der Erkenntniß des Schönen aller Völker und Zeiten gewidmeten Lebens in verschiedenen Ländern nicht ohne Aufwand von bedeutenden Geldmitteln vereinigt hatte, wurden hier mit einer den feinern italienischen Einrichtungen entsprechenden Fülle und Eleganz zur Ausschmückung verwendet. Neben diesem höhern Element, welches Rumohr's frühere Jahre erfüllte, machte sich bei der Einrichtung das später mehr und mehr vorwaltende Bestreben geltend, seine Umgebung nach den Erfodernissen einer bis zum Raffinirten durchgebildeten Bequemlichkeitssucht und des behaglichsten Wohllebens zu gestalten.

Lübeck betrachtete Rumohr wie seine Vaterstadt; in der Nähe derselben war er aufgewachsen, sie schloß viele Jugendfreunde ein, und das der alten Reichsstadt eigenthümliche Gemisch von wahrem Wohlstand und gemüthlichem, ungezwungenem, keiner Hofsitte unterworfenem Wesen hatte etwas besonders Anziehendes für ihn. Die alterthümlichen Gebäude, die großen Erinnerungen aus der Blütezeit der Hansa und einzelne Kunstwerke, die um so bedeutender erschienen, weil sie die Stelle ihrer ursprünglichen Bestimmung einnahmen, hatten ihn früh gefesselt und beschäftigten ihn noch in spätern Jahren.

Außer seinen einheimischen Freunden besuchten Rumohr fast täglich ausgezeichnete Fremde, Kunstfreunde, Staatsmänner und Gelehrte, die von seiner Persönlichkeit oder seinen Sammlungen angezogen wurden und jederzeit bei ihm eine gastliche Aufnahme fanden.

Unter den ausgezeichneten Fremden befand sich Altmeyer, Professor der Geschichte an der Universität zu Brüssel, der ihm drei aus seinem größern Werke „Histoire des relations" besonders abgedruckte Monographien über die nordisch-hanseatische und belgisch-holländische Geschichte überreichte. Rumohr veranlaßte eine Übersetzung dieser trefflichen Abhandlungen durch den Dr. B. J. A. Meyer und bedingte wahrscheinlich auch die in den gelehrten, für Lübecks Geschichte wichtigen Anmerkungen enthaltene Vertretung der aristokratischen Parteien jener Zeit gegen Altmeyer's Vorliebe für die aufstrebenden Regungen des Volks. Rumohr's Vorwort zu dieser Übersetzung ist der Schlußstein seiner literarischen Thätigkeit.

Im Sommer 1842, als der König von Dänemark sein Hoflager nach Plön verlegt hatte, verließ Rumohr Lübeck, um acht Tage in der Nähe des von ihm verehrten Monarchen zu verweilen. Im Herbste folgte er einer Einladung des Königs von Preußen nach Berlin, der über verschiedene Kunstangelegenheiten und insbesondere auch über die neuen Erwerbungen für das

Museum Rumohr's Meinung zu vernehmen wünschte. Als Rumohr hier mehre Wochen in der Umgebung des Königs und im Kreise seiner zahlreichen Freunde verlebt hatte, wurde er von einer Krankheit befallen, die mancherlei frühere Übelstände zu einer lebensgefährlichen Gestalt entwickelte. Mit den unverkennbaren Symptomen der Brustwassersucht kehrte er in den ersten Tagen des Februar leidend und verstimmt nach Lübeck zurück. Eine Besserung seines Zustands von dem Gebrauche eines Bades hoffend, wollte er im Frühjahr eine Reise nach Böhmen unternehmen. Er erfreute sich in Magdeburg noch einmal am Anschauen der mittelalterlichen Bau- und Bildwerke, aber gerade dieser letzte Kunstgenuß beschleunigte durch eine in den Kirchenräumen zugezogene Erkältung das Vorschreiten der Krankheit. Nach einem kurzen Aufenthalt in Leipzig gelangte er hinfällig und muthlos nach Dresden, unentschlossen, ob er hier verweilen oder die Reise fortsetzen sollte.

Der geheime Medicinalrath Dr. Carus, den Rumohr sogleich über seinen Zustand befragte, erklärte das Weiterreisen für unmöglich und die Krankheit für unheilbar. Ich selbst fand Rumohr nach einer Trennung von zwölf Jahren kaum kenntlich. Die früher unerschöpfliche Heiterkeit, die durch das wahre aufrichtige Wohlwollen, das sich in ihr aussprach, so wohlthätig wirkte, ließ sich selten in einzelnen schmerzlosen Augenblicken noch ahnen. Die oft mit ihr früher contrastirende, Rumohr eigenthümliche Reizbarkeit, die gleichzeitig auf einem sehr hoch gesteigerten Selbstgefühl und einer scharfsinnigen Beobachtung jeder, Andern kaum bemerkbaren Gedankenäußerung seiner Umgebung beruhte, war bis zu einer unleidlichen Empfindlichkeit gesteigert. Wenn das häufige Schwanken der Krankheit eine Hoffnung auf Besserung eröffnete, brachen wieder Ideen und Pläne aus der Fülle des Geistes hervor und machten die edle Natur betrauern, die dahinstarb. Weniger gern als von

seinen poetischen Schriften, auf welche Rumohr den entschiedensten Werth legte, sprach er über Kunst, und der höflichste Widerspruch verletzte ihn hier auf das fühlbarste. Das Erscheinen mehrer für die Kunstgeschichte des italienischen Mittelalters bedeutenden Schriften, worin wie in Passavant's umfassendem Werke über Rafael viele Annahmen Rumohr's mit Grund widerlegt waren, oder wie in Gaye's inhaltsreichem „Carteggio d'artisti" Rumohr's Verdienst als Begründer einer richtigen Betrachtungsweise und gründlichen Forschung nicht genug anerkannt wurde, erregte seine Eifersucht und beleidigte seinen Stolz. Der Tod überraschte ihn plötzlich, er wurde am 25. Juli, beim Frühstück sitzend, vom Schlage getroffen und sank mit den Worten: „Kinder, betet für mich!" in die Arme seiner Diener. Der Leichnam wurde wenige Tage später auf dem Kirchhofe der Neustadt bei Dresden zur Ruhe bestattet, wenige Freunde begleiteten ihn trauernd zum Grabe.

In der vorhergehenden Betrachtung des Lebens und der Schriften Rumohr's tritt uns das Wirken eines außerordentlichen Mannes entgegen, den hervorragende Geisteskräfte, tiefes Kunstgefühl und ein rastloser Trieb nach Thätigkeit aus einer wissenschaftlichen Bestrebungen fremden Familienumgebung in die Bahn der Kunst und der Literatur führten; den aber, als er die kunstgeschichtlichen Entwickelungen aller Zeiten mit einer keinem Gelehrten unserer Tage eigenthümlichen Schärfe und umfassenden Kunde überschaute, eben diese Leichtigkeit des Erlernens und Beherrschens verschiedener Wissenszweige, verbunden mit einer gewissen Weichheit und Unentschiedenheit des Charakters, von dem errungenen Felde des Strebens immer wieder auf neue Bahnen hinüberführte. Er bezeichnet selbst sein Wirken in der bereits in der „Allgemeinen Zeitung" abgedruckten Stelle aus den „Drei Reisen nach Italien" (S. 5):

Die Mittelmäßigkeit verdirbt nun auch Alles und Jegli-

ches. Wäre ich reich und mächtig, oder auch nur eins von beiden: wer weiß, welchen Einfluß ich gewonnen hätte auf das künstlerische Treiben und Wirken unserer Tage. Wäre ich nicht eben hinreichend begütert, in meinen Umständen durchaus geordnet: wer weiß, welch ein Künstler aus mir sich hätte hervordrehen lassen. Allein zum Gönner gewährte mir das Schicksal zu wenig, zum Künstler beiweitem zu viel. Denn es verdammt ein angeborener Wohlstand das Kunsttalent zum Dilettantismus, weil nothwendig auf einer gewissen Stufe der Künstlerentwickelung das Urtheil dem Vermögen voraneilt, was die Hoffnung beugt, den Muth bricht: eine Verstimmung, welche nur Künstler von Beruf überwinden, weil das Bedürfniß des Erwerbs sie dazu nöthigt und zwingt. Ward ich nun freilich weder Künstler noch Gönner, so verschönte mir doch die Gabe, zu sehen, das Leben gleich sehr in der Gegenwart und Erinnerung; gewann durch sie, was ich mündlich und in Schriften mitgetheilt, auch für Andere einiges Interesse.

Darf ich dagegen das Urtheil zu bestreiten wagen, welches der Verstorbene über sein eigenes Wirken fällte, so würde ich sagen, daß die Rumohr vom Schicksal verliehenen Mittel dem geistigen Berufe seines Lebens entsprachen. Sein vom Anfang an mehr beobachtendes und kritisch ordnendes als poetisch schaffendes Talent hätte ihn schwerlich bei höherm Rang und reichern Mitteln zu einem in gleichem Maße vielseitig anregenden und großartigen Kunstbeschützer, noch bei ärmlichen die Thätigkeit der Noth erheischenden Verhältnissen zu einem Künstler von dem Range befähigt, den er durch die Klarheit seines Wissens und den Umfang der Kunde als Kunstgelehrter einnahm. In diesem letztern Beruf aber konnte eine noch vortheilhaftere äußere Stellung Rumohr's Vorliebe für das größere gesellige Treiben und das Bestreben, sich in ihm Geltung zu verschaffen, noch mehr entwickeln, und sicher hätte ihm dagegen in ärmlicher Lage die Thatkraft gefehlt, eine Welt von Gegensätzen mit dem Schwung eines Winckelmann aus innerm Drange des Genius zu bewältigen.

Die Gabe, richtig zu sehen, das Gesehene stark zu empfinden und im Gedächtniß festzuhalten, haben große

schaffende Künstler mit dem sinnigen Kunstfreunde gemein, aber bei jenen ist der Eindruck erhabener Kunstwerke mit dem Gefühl des Schöpferbewußtseins gepaart, die Kritik mit dem Prüfen, ob dem eigenen Geiste ähnliche Schwingen zu Gebote stehen würden, oder ob er das Walten eines höhern Genius anerkennen und sich von ihm bestimmen lassen muß. Bedeutende Künstler regen durch frische lebendige Gefühle, geistreiche Blicke auf die Kunstbestrebungen vergangener Jahrhunderte eine richtige Betrachtung der Kunstgeschichte überhaupt an, wie es bei den Künstlern des Rafael'schen Zeitalters für das Alterthum der Fall war, wie des Rafael Mengs eklektisch-philosophische Ansicht die Denkweise der Gelehrten des vorigen Jahrhunderts bestimmte, der sich selbst Winckelmann's überlegenes Genie nie ganz entziehen konnte, und wie in unsern Tagen das tiefere Eingehen in das religiöse Leben der italienischen Malerei des Mittelalters vorzugsweise durch die Begründer einer neuen Epoche der deutschen Malerei bedingt ward. Der schöpferische Künstler beschäftigt sich mit dem Kunstwerke an und für sich, er erfaßt wol eine große künstlerische Individualität im Ganzen, aber das Erforschen der Urkunden, die kritische Bestimmung der Jahrzahlen, das Auffinden der Namen und die auf umfassende historische Kunde gestützten Combinationen überläßt er Künstlern von geringerer Productivität und den Kunstgelehrten.

Rumohr's Antheil an der Kunst wurde weniger vom Trieb des Schaffens als vom Genuß bestimmt. Gewiß besaß er eine hinreichende Kenntniß von dem technischen Verfahren, konnte er mit ungewöhnlicher Leichtigkeit die mannichfaltigsten Gesichtsbildungen mit der Feder hinzeichnen, wußte er selbst landschaftliche Motive bisweilen großartig und oft geistreich zusammenzustellen; aber das ruhige gemächliche Genießen und objective in sich Aufnehmen der Naturbildungen und Kunstwerke hatte früh die einzelnen poetischen Aufwallungen

mehr und mehr zurückgedrängt, die, wenn sie zum wahren Schöpferberuf gesteigert und von ihm belebt gewesen wären, sich bei Rumohr's glücklicher äußerer Stellung nur um so freier entfalten konnten.

Der Genuß mußte bei einem Manne von großer Verstandesthätigkeit und seltener Beobachtungsgabe das Bestreben erzeugen, sich die Ursachen des Gefallens zu erklären, die einzelnen Erscheinungen zu größern Anschauungen zu verbinden und durch Forschung zu begründen. Diese Ruhe des objectiven Genießens und die aus demselben hervorgebildete Kritik bewirkten bei Rumohr einerseits jene Sicherheit und Überlegenheit über alle neuern Kunstschriftsteller in der Kenntniß des Einzelnen, andererseits sprechen sie sich vielfältig in seinen schriftstellerischen Leistungen aus. In den theoretischen Abhandlungen verliert er sich in einer Menge aus der Beobachtung erfaßter Einzelheiten, ohne es je zu wagen, sich durch kühne geistreiche Blicke von dem sichern Boden eines empirischen Standpunkts zu entfernen. In den historischen Entwickelungen begegnen wir weniger großartigen Gesammtansichten über den geistigen Gehalt und die Bestrebungen ganzer Zeitalter, die durch Entschiedenheit imponiren, aber im Einzelnen der Kritik Schwächen darbieten müssen. Rumohr's Kühnheit ist nicht die der Phantasie, sondern die des Verstands, die sich in scharfsinnigen Combinationen der einzelnen Erscheinungen beurkundet, welche in den spätern Schriften mit dem wachsenden Selbstvertrauen häufiger werden. Weniger zogen ihn die Erscheinungen in der Kunstgeschichte an, bei deren Verständniß der Beschauer wie beim Giotto die eigenthümliche Poesie des Gedankens erfassen und die Unvollkommenheiten einer in sich einigen, aber nicht zur Freiheit der Bewegung durchgebildeten Kunststufe im Geiste ergänzen muß, oder wo wie beim Michael Agnolo die überwältigende Großartigkeit der Gedanken den ruhigen Genuß ausschließt, als die, wo der beobachtende Geist in

glücklich der Natur abgelauschten Motiven seine Thätigkeit wiederfindet. War es Rumohr nicht gegeben, seinem Jahrhundert wie Winckelmann vorauszueilen und es durch die überraschende Neuheit der Ansichten mit sich fortzureißen, so trat er doch frei von den sentimentalen, religiös kränkelnden und leer rhetorischen Empfindungen unserer Tage, das vom eigenen Geiste Entblößte beseitigend, das Tüchtige aller Kunstepochen und das Verhältniß der Künstler zu ihrer Zeit klar erkennend und die Thatsachen durch eine der Kunstgeschichte bisher fremde Forschung begründend hervor, wirkte er durch sein geist- und gemüthvolles edles und hülfreiches Wesen vielfach anregend auf die Kunstbestrebungen unserer Tage.

Als Dichter fehlte Rumohr der Schwung des Genius, jener höchste, auf harmonischer Fülle geistiger und physischer Kraft beruhende Lebensmuth; sein immer vorsichtiger berechnender Geist bricht überall durch das zaghaft gesponnene Gewebe mit Betrachtungen hindurch und verbreitet sich am liebsten in gemüthlichen, behaglichen Beschreibungen idyllischer Situationen oder in humoristischen Darstellungen menschlicher Charaktere. In der rhythmischen gebundenen Sprache hat er sich nicht mit besonderm Glück versucht, aber den ruhigen Strom der Prosa läuterte er durch die Klarheit seiner Gedanken zur reinsten Durchsichtigkeit. In dieser für alle Gegenstände gleichmäßigen Bemeisterung der Sprache, die besonders in den spätern Novellen vorzüglich durchgebildet erscheint und nur bei philosophischen Bestimmungen der logischen Schärfe entbehrt, kann Rumohr zu den besten deutschen Schriftstellern gerechnet werden. Wo in seinen humoristischen Schriften die Laune den ganzen Inhalt umschleiert, wagt sich dieser Humor nie zum kräftigen Kern zu krystallisiren, um wie aus dem Kern der Diamant herauszublitzen, ebenso wenig wird er aber zur ätzenden Schärfe, die in unsern Tagen so oft die edlen Metalle der Vorzeit zersetzt.

Vielleicht scheint es sonderbar, wenn ich schließlich von der politischen Gesinnung eines Mannes spreche, dessen Hauptthätigkeit dem Erkennen des Kunstschönen aller Zeiten zugewendet war; dieses war aber stets das Kind wahrer bürgerlicher Freiheit und edler Regsamkeit, sowie gleichzeitig der liebste Günstling erleuchteter Herrscher, und wird sich mit dem Vorschreiten des deutschen Volks zu einer vielseitigen Durchbildung und zu einer lebendigen organisch gegliederten Freiheit, die freilich weit entfernt ist von jenem materialistisch-nivellirenden französischen Liberalismus, aus seinen schon jetzt vielfach emporsprießenden Knospen zu reicherer Fülle und Pracht entfalten. Rumohr fühlte vor allen Dingen stets deutsch, ihn beunruhigten schon Frankreichs Übergriffe, als man in Norddeutschland über der Literatur des Vaterlands das Vaterland selbst vergaß, während die Siegesfeuer des Feindes Ulms alternden Dom rötheten. Ihn bestach ebenso wenig der Jubelruf des neuerwachten, Freiheit für Verlust bietenden Frankreichs, als die schauerliche Größe und die Deutschland verderbliche Freundschaft des östlichen Reichs. Rumohr war der Staat kein todtes Aggregat mechanisch nebeneinander bewegter Theile, sondern ein lebendiger Organismus, in dem sich die einzelnen Glieder mit möglichster Freiheit und Selbständigkeit bewegen sollen. An das monarchische Princip fesselten ihn mehr die Hochachtung und Ergebenheit für ausgezeichnete fürstliche Persönlichkeiten als eine allgemeine Ehrfurcht für die schwankende Legitimitätslehre. Wie die meisten seiner Standesgenossen erfüllte ihn eine gerechte Vorliebe für die Aufrechthaltung des Glanzes alter edler Geschlechter, aber er faßte den Adel im Sinne der Engländer und des deutschen Mittelalters als die Vertretung des großen Grundbesitzes und die sich immer durch neue Elemente verjüngende Blüte der Nation. Er sagt in seiner „Reise in die Lombardei" (S. 54): Die Macht, das Ansehen, der Einfluß ansehnlicher Familien kann

durch Besitz, Charakter, Fähigkeiten, vornehmlich aber durch eine unausgesetzte Bereitwilligkeit erhalten werden, mit Allem sich zu verbinden, was im Verlaufe der Zeiten, sei's materielle, sei's moralische und intellectuelle Kräfte entwickelt."

Ich schließe diese Betrachtung mit dem Wunsche, daß aus dem reichen handschriftlichen Nachlasse des Verstorbenen noch manches Tüchtige ans Licht gefördert werden möge, und daß sich durch den Ankauf der gesammten mit so reicher Kenntniß und so feinem Geschmack vereinigten Sammlungen sein Gedächtniß ebenso auf die Nachwelt fortpflanze, wie sich Rumohr durch seine Schriften einen unsterblichen Namen gesichert hat.

durch Besitz, Charakter, Fähigkeiten, vornehmlich aber durch eine unermüdliche Bereitwilligkeit erhalten werden, mit Allem sich zu verbinden, was im Verlaufe der Zeiten, sei's materielle, sei's moralische und intellectuelle Kräfte concentrirt."

Ich schließe diese Betrachtung mit dem Wunsche, daß aus dem reichen handschriftlichen Nachlasse des Verstorbenen noch manches Wichtige ans Licht gefördert werden möge, und daß sich durch den Ankauf der gesammten mit so reicher Kenntniß und so feinem Geschmack vereinigten Sammlungen sein Standbild ebenso auf die Nachwelt fortpflanze, wie sich Meinecke durch seine Schriften einen unsterblichen Namen gesichert hat.

Nachwort

über die physische Constitution und Schädelbildung sowie über die letzte Krankheit Rumohr's.

Von

C. G. Carus.

Es ist gewünscht worden, daß ich, der ich bereits im J. 1828 in Florenz Rumohr kennen lernte, der ich späterhin ihm öfters begegnet und auch mehrfältig in Dresden bei mir gesehen habe, der ich endlich in seiner letzten Krankheit ihm als theilnehmender Freund und Arzt zur Seite stand, den obigen interessanten und belehrenden Erörterungen noch einige Worte, von meinem Standpunkte aus, beifügen möchte, und ich entspreche diesem Wunsche sehr gern. Ist es doch die Pflicht der Zeitgenossen, das Bild jeder ausgezeichneten, in das Fortschreiten der Menschheit irgend wie thätig eingreifenden Individualität möglichst zu erhalten, vielseitigst zu beleuchten und in hinreichender Klarheit den Nachkommenden zu übergeben!

Die Art und Weise, wie sich das bewußte Leben Rumohr's in sehr verschiedenen Verhältnissen und beim Anstreben zur Lösung mannichfaltiger Aufgaben gestaltet hat, geht aus dem vorhergehenden Aufsatze mit schöner Deutlichkeit hervor; mehr jedoch, als es oft erwogen zu werden pflegt, ist das Unbewußte unsers Daseins, die Art und Weise, wie lange vor Entwickelung des Bewußtseins die Idee dieses Lebens in erster Gestaltung des Organismus sich geregt und bethätigt hat, der tiefe geheimnißvolle aber ungeheuer mächtige Grund davon, daß gerade auf diese Weise aus dem Unbewußten hervor auch eben dieser bewußte Geist sich entwickelte

In dieser Beziehung beruht jedes gereifte menschliche Leben zuhöchst auf einem Mysterium, dessen Symbole sich namentlich in der Art verrathen, wie und auf welche Weise gleich anfänglich seine Lebensidee als ein organisches Ganzes sich dargelebt hat, und das bedeutsame Wort:

Nach dem Gesetz, wonach du angetreten,
So mußt du sein, du kannst dir nicht entfliehn,

wird insbesondere bestätigt, wenn wir, eingeweiht in die Kenntniß des organischen Baues, die Gliederungen irgend einer gegebenen Individualität sorgfältig untersuchen; ja in dieser Hinsicht wird eigentlich die Erforschung der Geschichte schon jedes einzelnen Menschen eine ganz unermeßliche Aufgabe, die wir nie zum vollständigen Abschluß bringen können, weil in den Beziehungen des ersten unbewußten Waltens der Idee in organischer Bildung zu den Entwickelungen höchsten geistigen Lebens zwar sehr Vieles dem Wissenden sich erschließen kann, aber zuletzt doch überall ungelöste Räthsel zurückbleiben.

Für K. F. von Rumohr war schon die Abstammung ein vielfach begünstigendes Moment. Eine Mutter von besonderer Schönheit, mit den liebenswürdigsten Eigenschaften des Geistes und Gemüths, ein Vater von kräftigem, leidenschaftlichem Charakter, mit gesundem, praktisch durchgebildetem Verstand: in solchen Gegensätzen liegen gute Elemente für Hervortreten einer neuen bedeutenden Lebensidee. K. F. von Rumohr war denn auch von sehr kräftigem, großem und in gutem Ebenmaße echt männlicher Organisation entwickeltem Körper. Im Baue des Kopfs und in der Bildung des Rumpfs zeigten sich dabei manche eigenthümliche und bedeutende Verhältnisse. Bei der Betrachtung des erstern muß ich freilich voraussetzen, daß dem Leser nicht fremd geblieben sei, was ich über wissenschaftlich begründete Kranioskopie in den verflossenen Jahren dem Publicum übergeben habe. Ich füge zuvörderst die in diesem

Sinne entnommenen Maße des Schädelgewölbes von Rumohr hier bei.

Vorderhaupt: Höhe 5″ 2½‴, Breite 4″ 3‴; Mittelhaupt: Höhe 5″ 2½‴, Breite 6″ 1‴; Hinterhaupt: Höhe 3″ 10‴, Breite 4″ 3‴ (die Länge der Kopfwirbel war nicht zu messen, da der Kopf nicht spalatirt wurde). Nasenlänge 2″, Breite der Orbitalgegend 4″ 4‴, Breite des Ohrwirbels 5″ 6‴. Diese Maße haben viel Besonderes, und, was im Allgemeinen bemerkt werden kann, etwas Disparates, Ungleiches, es fehlt ihnen eine gewisse innere Harmonie, wie wir sie wol an andern Schädelbildungen gewahr werden. Das Vorderhaupt, das Zeichen besonderer Entwickelung der die Intelligenz repräsentirenden vordern Hirnabtheilung, ist sehr bedeutend hinsichtlich seiner Höhe, nicht bedeutend in seiner Breite. Die gegenständliche Erkenntniß findet sich somit stark, die analytische philosophische Erkenntniß nur schwach angedeutet. Am Mittelhaupt ist die bedeutende Breite bei der mäßigen Höhe auffallend. Die Gefühlsregion deutet sich in diesen ursprünglich durch die mittlere Hirnmasse bedingten Wirbelbogen an, und umgekehrt gegen das Vorderhaupt, herrscht hier die in Gegensätze zerfallende, von Äußerm bald angezogene, bald abgestoßene Richtung der Gefühle vor, während die intensive Einheit und Kraft des Gefühls, welche in der Höhendimension des Mittelhirns und Mittelhaupts sich charakterisirt, hier weit schwächer repräsentirt ist. Endlich ist das Hinterhaupt, die Region des Willens und des Triebes, im Allgemeinen kräftig ausgebildet, insbesondere jedoch in der Richtung der Breite, welche dem Willen und dem Triebe nach dem Geschlechtsgegensatze wieder ebenso entspricht, als die Höhendimension der hintern Hirnmasse und der Bogen des Hinterhauptwirbels im Verhältniß steht zu der intensiven Einheit und Kraft des Willens überhaupt. Was die Gegenden der großen Sinnesorgane betrifft, so ist die Augengegend

entschieden verhältnißmäßig mehr hervorgehoben als die Gegend des Gehörs, und deutet denn dieses entschieden auf vorherrschende Neigung, die Welt mehr von der Seite des Sichtbaren aufzufassen als von der Seite des Hörbaren.

Will man alle Resultate der Betrachtung seiner Kopfform ruhig vergleichen und in ein Gesammtbild fassen, so wird es nicht fehlen, daß man erkennt, wie sehr die wesentlichsten Züge im Charakter des bewußten Geistes dieses Mannes offenbar vorgebildet waren in den durch unbewußtes Wirken der innersten Lebensidee gestalteten Formen seines Hauptes. Ich muß dabei ausdrücklich bemerken, daß bei der Section die innere feste, scharfausgebildete Textur des im Allgemeinen groß zu nennenden Gehirns auf die reiche Ausbildung der eigenen Fasersubstanz des Hirns hinwies, welche in ihrer Entwickelung einestheils ein synthetisches Denken bedingt, aber auch anderntheils durch ein vielfältiges und anhaltendes Denken in ihrer Entwickelung ungefähr ebenso gefördert wird, wie die Entwickelung der Fasersubstanz des Muskels durch seine vielfältigen Zusammenziehungen gefördert zu werden pflegt.

Wie der Kopf, so war auch der Rumpf groß und kräftig in Brust- und Unterleibshöhle entwickelt; verhältnißmäßig stellte sich jedoch die letztere größer dar, als sie dem männlichen Körper sich eignet, und gab schon dadurch Veranlassung, daß das Verdauungsleben, als unbewußtes so mächtig, auch im bewußten Leben eine Richtung begünstigte, welcher wir zum großen Theil Rumohr's oft so interessante, aber bei einem Manne solchen Geistes etwas unerwartete Arbeiten über die Kochkunst verdanken.

Wie es nun zu gehen pflegt, daß das Leben mit seinen bewußten Thätigkeitsentfaltungen immer auch wieder auf das unbewußt Bildende zurückwirkt, so hatte eine Lebensrichtung, welche, von äußern Glücksgütern

unterstützt, in einem bequemen wohlhabigen Dasein sich bewegte und in mannichfacher mehr kritischer als productiver Thätigkeit sich schon zeitig kundgab, nur dazu beitragen können, alle die Anlagen, welche die obigen Betrachtungen zuerst in ihren symbolischen Andeutungen nachgewiesen haben, zu Eigenschaften zu entfalten und zur vollen Reife zu bringen. Es entstand dadurch eine scharfgezeichnete Persönlichkeit, wie sie in unserer nivellirenden und mehr nur massenweise Unterscheidung der Individuen zulassenden Zeit immer seltener erscheint.

Ich habe dafür gesorgt, daß nicht allzu lange nach Rumohr's Tode eine genaue Abformung seines Kopfes gemacht wurde, welche durch ihre Treue und Frischheit und durch fast büstenartige Vollendung den Beschauer überrascht. Wer einen Abguß hiervon vor sich stellen und betrachten will, wird über die Durchbildung derselben Eigenthümlichkeiten, wie sie sich an den Elementartheilen des Schädels darstellten, auch in der Modellirung der einzelnen Gegenden der Schädelwölbung und in den bequem humoristisch-kritischen Zügen der wohlgenährten Physiognomie zu Vergleichungen gelangen, welche immer mehr Interesse gewinnen müssen, je tiefer man ihnen nachgeht.

Doch es ist hier nicht der Ort, zu weit in solchen einzelnen Untersuchungen vorzudringen, zumal da noch ausführlichere Wegweiser dem Publicum fehlen, um mit Leichtigkeit diesen Betrachtungen zu folgen. Ich wende mich daher zu den Krankheitserscheinungen, welche ziemlich früh dieses Leben zu Ende führten; und wenn wir bei dergleichen überhaupt unterscheiden können, ob das Erkranken tief in den Verhältnissen einer gegebenen Organisation vorbereitet, oder ob es mehr durch äußere Verhältnisse dem Organismus aufgedrungen war, so wird sich auch hier das Hervorwachsen desselben aus den vorhandenen Anlagen mit Deutlichkeit nachweisen lassen.

Alle die Krankheitszustände nämlich, welche ich bei

Herrn von Rumohr in den beiden letzten Lebensmonaten desselben zu bekämpfen hatte und welche in ihren organischen Resultaten die Section nachwies, beruhten auf abnormer Stofferzeugung und Stoffaufhäufung, und finden somit ihrem frühesten Keime nach in den in der Gesammtbildung angedeuteten Verhältnissen allerdings ihren ersten Grund. Ich sagte, daß die Organe des Verdauungslebens im Allgemeinen stärker als gewöhnlich entwickelt waren, und dies und eine behagliche, oft vorherrschend sitzende Lebensweise gaben jedenfalls zuerst Veranlassung zu Dem, was man Stockungen im Pfortadersysteme nennt, und woraus dann die mannichfaltigen Leiden sich entwickelten, denen der Kranke zuletzt unterlag. Der Verein krankhafter Zustände, welcher sich bei dem Verstorbenen vorfand, war in rein medicinischer Hinsicht ein sehr merkwürdiger zu nennen; es kann jedoch hier der Ort nicht sein, auf ausführlichere Auseinandersetzungen in dieser Beziehung einzugehen, und ein kurzes Namhaftmachen dieser Zustände wird Alles sein, was wir uns gegenwärtig hierüber erlauben dürfen; doch kann schon dieses hinreichen, zu zeigen, wie mannichfaltig die Abnormitäten und Verbildungen sein können, welche aus einer unverhältnißmäßigen Ernährung sich unter Umständen zu entwickeln im Stande sind.

Eine der frühesten Störungen, welche hier der Organismus in dieser Richtung erfuhr und welche vielleicht durch den langen Aufenthalt Rumohr's in einem warmen Klima noch besonders begünstigt worden ist, war jedenfalls ein kranker Zustand desjenigen Organs, welches den Herd der Blutzersetzung und Blutumbildung in den Regionen der Verdauung darstellt — d. h. der Leber. Schon lange mußte sich eine krankhafte (hier gewiß wie überall auch auf Gemüthleben rückwirkende) Gallenabsonderung eingefunden haben, denn nicht weniger als 25 ziemlich große Gallensteine erfüllten größtentheils die sehr erweiterte Gallenblase. Was aber die

Leber für die Zersetzung und Umbildung der Blutkörperchen, das sind die Nieren für das Plasma (den rein flüssigen Theil) des Bluts, und so konnten auch diese bei dem allgemeinen kranken Blutleben der Unterleibsorgane nicht ungestört bleiben. Man fand die linke Niere durchaus abnorm und großentheils zerstört. Als charakteristisch für den Zustand des Verdauungslebens konnte es übrigens auch in diesem Falle gelten, daß trotz der kranken Beschaffenheit so wichtiger Organe doch eine außerordentlich reichliche und über alle Theile verbreitete ungewöhnlich vollständige Einhüllung mit Fettsubstanz wahrgenommen wurde.

Ferner waren nicht minder bedeutend die Regelwidrigkeiten, welche eine gestörte und doch in mancher Beziehung überreichliche Blutbereitung unter den Organen der Brusthöhle erzeugt hatte. Die Lungen, besonders die linke, waren krankhaft verändert, auch theilweise zerstört und mit der Pleura verwachsen. Eine beträchtliche Wasserergießung fand in der linken Brusthöhle statt, und im Herzen selbst fand sich, als ein höchst seltenes Vorkommniß, eine krankhafte lockerschwammige Wucherung vom Boden der linken Herzkammer aufwachsend, welche wahrscheinlich an dem zuletzt doch noch ganz plötzlich eintretenden Tode besonders wesentlich Theil haben mußte.

Doch nicht blos bis zur Brusthöhle, auch hinauf in die Region des Hirnlebens hatten jene in der Tiefe des Organismus entwickelten Abnormitäten gewirkt. Das an sich reichlich und kräftig ausgebildete Hirn mit vielen und scharfgezeichneten Windungen war mit serösen Ausschwitzungen umzogen, ja in den Hüllen des Hirns fanden sich manche festere Niederschläge und selbst eine eigenthümliche freiliegende kleine Knochenbildung entwickelt, welches denn Alles namentlich an dem bedrückten, oft wunderlich umdunkelten Zustande des Bewußtseins Antheil hatte, welchen seine Freunde in den letzten Wo-

chen seines Lebens an Rumohr beklagen mußten; denn so ist die Einrichtung und das Gesetz unseres Lebens, daß auch der hellste Geist und das reichste Bewußtsein sich nicht gegen Umnachtung und Verworrenheit schützen können, wenn an dem merkwürdigen und geheimnißvollen Gebilde des Gehirns, welches wir oftmals nicht mit genug Ehrfurcht betrachten und in welchem die Werkstatt ist der das Empfinden und Gegenwirken in uns vermittelnden Innervationsströmungen, nur einige wesentliche Faserungen bedrängt werden oder krankhafte Ergießungen sich wie in diesem Falle über seine gesammte Oberfläche und seine Höhlungen verbreiten.

Eine reiche geistige Entwickelung wurde hier in ihrem zeitlich sich Darleben durch solche krankhafte Erscheinungen frühe erdrückt, und möge daher auch dieser Fall wieder darauf aufmerksam machen, wie sehr nur unter der Bedingung wahrhafter Gesundheit das höhere Ziel unsers Daseins erreicht werden kann, und wie wesentliche Aufgabe der Lebenkunst es also für Jeden und namentlich den geistig Begünstigten sein muß, sich diese Gesundheit zu erhalten.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Zettler

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schulz, Heinrich Wilhelm,

Karl Friedrich von Rumohr, sein Leben und seine Schriften

Leipzig 1844
Biogr. 1015 t
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10066391-2